

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za kroatistiku  
Odsjek za komparativnu književnost  
Katedra za noviju hrvatsku književnost  
Katedra za teatrologiju

Hrabren Dobroćić

## **Reprezentacija popularne kulture u suvremenoj hrvatskoj drami**

DIPLOMSKI RAD

Mentori:  
dr.sc. Boris Senker  
dr.sc. Maša Kolanović

Zagreb, srpanj 2013.

## Sadržaj:

Uvod	3
Popularne izvedbene forme XIX. i XX. stoljeća	5
Suvremena hrvatska drama	8
Poetička obilježja	9
Tekst, predstava i kazalište	12
Autori nove generacije	12
Popularna kultura i suvremena hrvatska drama – analiza korpusa	13
<i>Amateri</i> Borivoja Radakovića	14
<i>Babina guica</i> Tahira Mujičića	16
<i>Chick lit</i> Damira Šodana	19
<i>Drama o Mirjani i ovima oko nje</i> Ivora Martinića	21
<i>Dobrodošli u plavi pakao</i> Borivoja Radakovića	24
Analiza dramske strukture	24
<i>Dramatis personae</i> – reprezentacija tranzicijskih kolektiva	26
Elementi popularne kulture	28
Dramski jezik i pismo	32
<i>Nemreš pobjeć od nedjelje, Dvije i Fragile</i> Tene Štivičić	32
Zaključak	37
Literatura	39

## Uvod

Promišljajući i proučavajući elemente popularne kulture ne iznenađuje njihova raznolikost, jer popularna kultura proizvodi svoja, nova značenja iz cjelokupne industrije dominantne kulture. U tom pogledu popularna kultura nije selektivna: industrijska roba, koja postaje dijelom svakodnevice, a koju potrošač koristi taktički, u vidu sukoba i otpora njezinih značenja prema značenjima koje nameće dominantna kultura, smatra se dijelom popularne kulture. Teoretičar medija i popularne kulture John Fiske koristi pojam *relevantnost*: „Popularna kultura stvara se u graničnom području između kulturne građe koju nudi kapitalizam i svakodnevnog života. Time se *relevantnost* izdvaja kao središnji kriterijum. Ako kulturna građa ne nudi tačke povezivanja u kojima svakodnevno iskustvo može pronaći svoj odjek, neće postati popularna.“ (Fiske, 2001: 184) U popularnoj kulturi i tekst je roba, potrošni materijal za koji je ključna proizvodnja. Čitatelj popularnih tekstova je njihov potrošač, ali još je važnije da je uz to i proizvođač<sup>1</sup>. Pozivajući se na razliku *čitljivih* i *ispisivih* tekstova, Fiske prema Barthesu izvodi sljedeće: „Kategorija proizvođačkog neophodna je da bi se opisao popularni spisateljski tekst, tekst čije spisateljsko čitanje ne mora biti posebno teško, tekst koji ne izaziva čitaoca da mu da smisao, ne uznemiruje ga osećajem drastične različitosti i od drugih tekstova i od svakodnevice. Taj tekst ne nameće zakone vlastite konstrukcije koje čitaoci moraju da odgonetnu da bi ga pročitati na način koji ne biraju oni sami, već ga nameće sam tekst. Proizvođački tekst pristupačan je koliko i čitalački, i teoretski ga lako mogu čitati i oni čitaoci koji su udobno prilagođeni vladajućoj ideologiji, ali istovremeno poseduje otvorenost spisateljskog teksta. Razlika je u tome što proizvođački tekst ne *zahteva* ovu spisateljsku aktivnost, niti postavlja pravila kontrole nad njom.“ (isto: 121) U slijedu koji počinje kulturnom industrijom, koja proizvodi robu, popularna kultura od te robe izvodi, kako Fiske kaže „nediscipliniranu robu“, ali zato ne i čudnovatu, nego pristupačnu i široko poznatu. „Njena nedisciplina je nedisciplina svakodnevnog života, ona je bliska i poznata zbog toga što predstavlja neizbežan elemenat popularnog iskustva u hijerarhijskom društvu, strukturisanom po kriterijumima moći. Takva roba, dakle, ne zahteva onu spisateljsku aktivnost, jer zahtevati je znači disciplinovati je (...), ali ona takvu aktivnost dopušta i nemoćna je da je spreči.“ (isto)

Fiskeove analize unutar ovog teksta, koji je stekao kanonski status u području kulturalnih studija, tiču se najvećim dijelom traperica, Madonnine glazbe i popularnih američkih televizijskih serija, dakle najznačajnijih elemenata američke popularne kulture 1970-ih i 1980-ih godina. Polazeći od Fiskeove definicije popularnih tekstova, a u okviru proučavanja romana u odnosu s popularnom kulturom, bilo da je riječ o popularnom romanu, ili tzv. „žanrovskoj fikciji“ i njezinom razvoju unutar

---

<sup>1</sup> „U potrošačkom društvu poznog kapitalizma, svako je potrošač.“ (...) „Svaki čin potrošnje jeste i čin kulturne proizvodnje, pošto je potrošnja uvek i proizvodnja značenja.“ (Fiske, 2001: 44)

popularne kulture i utjecaja na nju, bilo o reprezentaciji popularne kulture u sadržaju romana, postavlja se pitanje mogućnosti istovjetnog odnosa popularne kulture s ostalim književnim žanrovima, rodovima ili vrstama. Prihvatimo li da se osim romana u domeni popularnog pojavljuju novele i pripovijetke te kraće prozne forme, možemo zaključiti da je riječ o popularnoj prozi. (vidi npr. Kolanović, 2011). Za literaturom gotovo da ne treba ni posezati, da bismo uočili učestalost svakodnevnog govora o popularnom filmu, televizijskim serijama i sportu (posebno nogometu). Zanimljivo je, međutim, promotriti, obuhvaća li popularna kultura i u kojoj mjeri poetsku ili dramsku književnu produkciju. Preciznije, tekst koji slijedi osvrnut će se na razmjenu polja dramskog i popularnog teksta, dijalog popularne kulture i dramske forme.

„Međuprožimanje forme i popularne kulture pritom ne podrazumijeva tek prenošenje određenih tema, motiva i citata iz polja popularne kulture u polje književnosti, već i prenošenje specifične *politike popularnog* na književni tekst koju on potom prilagođava zakonitostima vlastita polja“ (Johnson prema Kolanović, 2011: 169). Reprezentacija popularne kulture, prema tome, ne znači samo prepoznavanje u citatu spomenutih elemenata popularnog u dramskom tekstu, nego i propitivanje formalnih dramskih mogućnosti otpora, uklapanje dramskoga u svakodnevicu te istraživanje proizvođačkih kapaciteta dramskih tekstova u okvirima popularne kulture. Popularnost drame se može pratiti kao dio „preživjele kulture“, dakle kroz one tekstove koji su osim svog kanonskog statusa, kroz vrijeme stekli i pozitivan odnos čitatelja prema njima, tekstove iz razdoblja prije modernizma koji se unatoč književnim i kulturnim „trendovima“ i dalje „rado čitaju“. No, uz pojavu popularnog romana i popularnog filma, koji barataju različitim žanrovskim odrednicama (pustolovni, kriminalistički, ljubavni, fantastični, znanstveno-fantastični, horor i sl.), lako su nabavljivi i sviđaju se većem broju ljudi pa se govori da su pisani za mase, svrstavaju se pod „nisku“<sup>2</sup> kulturu i osporava im se „umjetnička vrijednost“ (o čemu će također biti rasprave), naizgled teško možemo govoriti o pojavi istog fenomena u dramskom književnom rodu, dok je situacija u izvedbenim formama nešto drugačija, iako kanonski dramski komadi također donekle izmiču popularnoj formi i ostaju u domeni „visoke“ književnosti.

U uvodu knjige *Performance and Politics in popular drama* (Bradby et al., 1980: 1) jedan od urednika, profesor Louis James, spominje četiri kategorije u okviru kojih se proučava popularna drama. Najprije, narodna ili folklorna drama kao dio usmene književnosti vezane uz ruralno društvo,

---

<sup>2</sup> Prema osnovnoj Williamsovoj definiciji, popularne su prakse oprečne „visokoj“ kulturi. „Visoka“ kultura se odnosi na književnost i obrazovanje nedostupno velikom broju ljudi, nešto što se „običnim ljudima“ treba predstaviti ne bi li se povisio njihov senzibilitet prema umjetnosti i kvaliteta ponašanja. Prema tome, popularna kultura smatra se „niskom“, „manje vrijednom“, „inferiornom“ i „vulgarnom“. U kritici ovoga pristupa ističe se da ni jedna strana ove binarne opreke nije adekvatno pružila definitivnu vrijednost popularnih umjetnosti u bilo kojem trenutku u povijesti (usp. Kershaw (ur.): 2004, 93-94, i citat Moraga Schiacha prema navedenoj jedinici literature, str. 94).

zatim komercijalna drama koja uključuje radnička kazališta, *music hall*, melodramu, spektakl, senzacije i zvijezde. Treće su masovni mediji (filmska i televizijska drama), a četvrta kategorija je agit-prop teatar, čija je uloga bila povratak drame masama u sklopu klasne borbe. Spomenute kategorije povezuju dramsku umjetnost s popularnim formama rezerviranim za slobodno vrijeme radničke klase, počevši od sredine XIX. stoljeća pa do početaka popularizacije filma i romana u 1920-im i 1930-im godinama kada izvedbene umjetnosti gube značaj u popularno-kulturnom dokoličarskom kontekstu, iako nikada posve ne izumiru.

## Popularne izvedbene forme XIX. i XX. stoljeća

Iznimno popularan dramski oblik XIX. stoljeća bila je melodrama, pojam koji živi i u današnjim interpretacijama dramskih i kazališnih tekstova, zatim i romana, a posebno u formi televizijskih i popularnih filmskih ostvarenja. Oblik svoju popularnost duguje jednostavnosti forme i iskrenosti sadržaja, čvrstoj strukturi, filozofičnosti i demokratičnosti, no isto tako nailazi na kritiku kao neadekvatna umjetnička forma, jednostavnog morala i sirovih emocija koje se pojavljuju radi sebe samih, ne proizlazeći iz bitnih situacija. U usporedbi s tragedijom (kao „uzvišenim“ dramskim žanrom), melodrama reprezentira tipske likove, dok tragedija istražuje krizu unutar osobnosti. Međutim, gledanost melodrame bila je velika upravo zbog njezinih žanrovskih konvencija. Publici su poznate zakonitosti melodramatske priče i ljubavni zapleti i ona ulazi u njezinu igru prihvaćajući pravila. Ona je drama sigurnosti, a ne propitivanja, poput tragedije. Unatoč kritici, melodrama nije bila samo popularna forma (gledale su je sve klase) i nije bila sinonim za viktorijansko kazalište (usp. isto: 3-6). Popularni francuski autori melodrama (Pixérécourt i Bouchardy) bili su zapravo „pisci za one koji ne znaju čitati“ (klasno nižu, polupismenu i nepismenu publiku, novu u francuskim kazalištima), što je podrazumijevalo shvaćanje melodrame kao niskog oblika zabave s moralnim elementom. Njihova se publika razlikovala po platežnim mogućnostima te je uveden sustav naplaćivanja određenih mjesta u kazalištu, što je dovelo i do poznate situacije dolaženja u kazalište radi toga da se „vidi i bude viđen“. Popularno britansko kazalište kraja XIX. stoljeća osim melodrame uprizoruje i Shakespearea, koji kod mlade radničke publike doživljava nerazumijevanje. (usp. isto, poglavlja od: 17-90)

U SAD-u se istodobno u kazalištima pojavljuje forma koja će po popularnosti zasjeniti sve ostale. Vodvilj nije zaživio nakon detaljnog ekonomskog planiranja, nego kao eksperiment malih poduzetnika u potrazi za kakvim-takvim profitom, najčešće s ljudima koji su imali iskustva u cirkusu pa su slične točke odlučili prenijeti na pozornicu. Uspjeh su jamčile niske cijene, reklame u dnevnom tisku i kazališta otvorena svakodnevno, ali najviše raznolikost izvođenih točaka koje su sadržavale „za

svakoga ponešto“: pjevače, trбуhozorce, komičare, izvođače skečeva, *minstrel*<sup>3</sup>, žonglere, mađioničare, plesače klasičnog baleta, ženske plesne ansamble, izvođače sentimentalnih balada, plesače *stepa*, svirače bendža, akrobate, dresirane životinje, satire, kostimirane činove iz glazbenih komedija, jednočinke iz većih kazališta, čitače misli, nakaze, klasične glazbenike iz koncertnih dvorana, operne pjevače, boksače i druge sportske zvijezde, muškarce preodjevene u žene, sopranistice, žonglere, plešuće medvjede, kazivače priča, pantomimičare, majstore raznih trikova, snagatore, zviždače, lutkare, akrobate i komičare na pozornici i izvan nje. (usp. Nasaw, 2002: 19-24) Publika vodvilja vrlo je raznolika: pristup kazalištima nisu imali pripadnici crne rase, a ostalima je pristup bio omogućen ukoliko bi se držali pravila dostojanstvenog ponašanja. Provokativne scene s plaža i lascivne šale u izvedbama u početku su vrlo popularne, no radnička je klasa ipak opterećena pojmom ugleda: tijelo je reprezentirano i prezentirano u popularnim izvedbama na način koji izlazi iz svakodnevnih normi, no stupanj ekscesa je kontroliran sviješću o tome što je „prikladno“ u javnoj kulturi. Stoga se popularne izvedbe može promatrati kao trajni dijalog uglednog i neuglednog statusa publike, producenata i izvođača. Postepeno dovođenje više klase u vodviljska kazališta, značilo je i rast cijena krajem XIX. stoljeća.<sup>4</sup> Razvojem radničke klase u počecima britanskog industrijskog kapitalizma, razvija se i „slobodno vrijeme“ koje zamjenjuje „prirodni“ ritam srednjovjekovnog feudalizma. Osim vikenda, neradni su i državni i vjerski praznici, a radnička klasa dobiva i godišnji odmor, koji često koriste upravo za odlazak na more, gdje se tada premješta i žarište popularnih izvedbenih umjetnosti. To je doprinijelo razvoju novih javnih oblika zabave, počevši sa *saloonima* (prethodnicima vodviljskih kazališta) pretežno za mušku publiku, bez pravila ponašanja, s usputnim scenskim točkama i točenjem alkohola, zatim popularnih muzeja za zabavu i moralnu edukaciju radničke klase uz pratnju vodiča koji bi pokazivao popularno-znanstvene sadržaje<sup>5</sup>.

*Saloon* je (a kasnije i *music hall*) nudio karnevalska zadovoljstva za radničku klasu, pomalo stereotipno navodi Fiske (2001: 92-94), grubijanstvo, pijančevanje i prostituciju, zbog čega *salooni* postaju metom društvene kontrole, što podrazumijeva zamjenu dostojanstvenim „varijeteom“, ili zabranu, cenzuru te druge oblike zakonske kontrole. Unatoč tome *saloon* je privlačan i pripadnicima srednje klase, ponajviše zbog susretanja sa ženama iz radničke klase, bilo prostitutkama ili učesnicama u programu. Popularan je bio i *peep show*, Edisonov fonoskop, mala kina *nickelodeon*, a do 1910-ih i prava kina za „pokretne slike“ (rani film) koja postepeno preuzimaju ulogu zabavišta za mase i

---

<sup>3</sup> Tzv. *minstrel show*, kombinirani program skečeva popularan u predratnoj Britaniji i SAD-u, koji uključuje bijelog komičara našminkanog u crno (*blackface*), ne bi li podsjećao na osobu crne rase. Ovi likovi prisutni su i u *slapstick* komediji klasičnog Hollywooda.

<sup>4</sup> Vodvilj se u SAD-u razvio kao dostojanstveniji oblik burleske (Allen prema Fiske: 2001: 94), a 1890-ih njujorške su vodviljske predstave u sklopu robnih kuća dostupne (i) za žene.

<sup>5</sup> Buržoaska srednja klasa ne prihvaća samo kulturu radničke klase, nego i više klase: galerije, muzeje i koncertne sale. Ulaz je bio besplatan, ali ideološki ograničen.

vodviljske dvorane pretvaraju u kina. Vodvilj nije preživio Depresiju u SAD-u 1920-ih godina i u smislu popularne scenske forme posve izumro.

1920-e i 1930-e godine u Europi donose pokušaje političkog teatra. Najprije su to ruski eksperimenti koji sežu od masovnih izvedbi s tisućama sudionika do komornih radova čitanja vijesti uz ideološki obojane komentare, a slične tendencije pojavljuju se i u vajmarskoj Njemačkoj kao agit-prop kazališta „radnika za radnike“ s kojima su radili i Brecht i Piscator. Na proleterski teatar, ponovo za mase, utjecao je ekspresionistički pokret, Brechtov epski teatar te važna uloga scenografije i dekora preuzeta iz devetnaestostoljetnog teatra. (Bradby et al., 1980: 167-172) Njemački imigrantski radnici u SAD-u razvili su naviku pohađanja agit-prop teatra, iako ondje nije bilo potrebe za političkom kazališnom intervencijom sve do pogoršanja ekonomske situacije, kada se to širi na ruralna područja i preuzima elemente vodvilja (npr. komični skeč). Krajem 1933. godine agit-prop u SAD-u posve se gasi, a jača socijalna drama sve do Vijetnamskog rata kada se nakratko ponovo pojavljuje.

Popularno kazalište vraća se na britansku scenu kao pojam kojeg su skovali pisci koji su htjeli promovirati novi početak britanskog teatra nakon Drugog svjetskog rata, a odnosi se na kazalište zanimljivo svim društvenim slojevima, u snažnom kontrastu s klasno određenim kazalištima West Enda<sup>6</sup>. Rjeđe je korišten pojam „narodnog kazališta“, otvorenog, klasno utemeljenog, politiziranog teatra ili liberalnog kazališnog okupljanja čitave populacije, dok se pri kraju XX. st., koristi termin „nezavisno“ kazalište za nove grupe izvođača koje djeluju onkraj *mainstream* kazališta. Nezavisno kazalište, ipak, ne znači da prikazuje „popularne dramske komade“, niti da približava dramske predstave masi, neovisno o klasnom položaju i ideološkoj orijentaciji, nego da postavlja alternativni repertoar, koristi modernističke režijske postupke, daje priliku neafirmiranim redateljima, ali i to da se profilira kao novi tip teatra čemu su pogodovali supkulturni pokreti u 60-ima, studentski prosvjedi, razvoj feminizma, borba protiv rasizma, *queer/gay/lezbijski* pokreti u 70-ima i 80-ima itd. Kazališta s takvim specifičnim repertoarom našla su svoju publiku, dijalogiziraju s popularnom kulturom, ali ne mogu se označiti kao popularna, zbog svojevrsnog elitističkog, modernističkog pristupa režiji, okretanja specifičnim temama, čvrstog ideološkog usmjerenja ili nekog sličnog razloga. D'Amico u svojoj *Povijesti dramskog teatra* spominje „kazališne klubove“ koji su izvodili navedene popularne izvedbene forme, gdje su slobodno vrijeme provodili nezainteresirani za „visoku“ kazališnu umjetnost. Gotovo paradoksalno, autor spominje pozive velikih kazališta da se takav separatizam ukine pa da cjelokupna populacija dolazi na predstave njihovog repertoara, koje bismo danas nazvali upravo

---

<sup>6</sup> Shakespeare je, primjerice, optužen za veličanje rojalizma i ismijavanje plebejskih likova, stoga je njegova popularnost u radničkoj publici bila niska. (Bradby et al., 1980: 217) Ovu situaciju možemo usporediti s Bourdieovom tezom o srednjoj klasi kao kulturnom promatraču, a radničkoj klasi kao kulturnom učesniku. Srednja klasa distancira se od umjetničkog djela, kao što i umjetničko djelo distancira od svakodnevice, dok radnička klasa čitalački učestvuje u djelu i želi da umjetničko djelo bude funkcionalni dio svakodnevice, što je primjenjivo i na kazališnu publiku. (Bourdieu prema Fiske, 2001: 157)

„visokom umjetnošću“ (usp. d'Amico: 1972: 382). Ukidanjem razlike „visokog“ i „niskog“ u postmodernizmu, kazališna se izvedba dramskog teksta, dijalogizirao on s popularnim, ili ne, približava popularnoj kulturi, prvenstveno porastom interesa svekolike publike za odlaskom u teatar, hibridizacijom dramskog žanra u vidu ulaska performansa, plesa i popularne glazbene izvedbe na dramsku pozornicu, koketiranjem sa „žanrom“ *trasha*, i sl., čemu smo svjedoci i sami, ako pratimo događanja na hrvatskim (i svjetskim) kazališnim pozornicama i festivalima, a tome su i drame koje ću analizirati dobar primjer.

Iako dramski tekstovi i dramske kazališne predstave nisu u većoj mjeri, čak ni do danas, zaživjeli u popularnoj kulturi, reprezentaciju popularnog ipak možemo pratiti kroz povijest dramskog pisma u XX. st., a broj drama čiji je sadržaj „uronjen“ u popularnu kulturu povećava se posebno tijekom 90-ih i 2000-ih godina pa do danas, kada se razvija tzv. nova europska i američka drama, postmoderna drama i *in-yer-face* kazalište. Ove teme, o kojima će posebno biti riječi dalje u tekstu, uključuju problem potrošačkog društva, radnu i dokoličarsku kulturu, otpor i nemogućnost otpora masovnoj kulturi, potvrdu i otklon od patrijarhalnog sustava, problematiziranje žargona, slenga i govorenog jezika urbane mladeži, disfunkcionalnost obiteljskih odnosa (posebno u tranziciji) te reprezentaciju rubnih socioloških skupina i njihovih rituala. Međutim, popularna kultura uvijek je nepristupačna: Fiske se služi de Certeauovom metaforom, da je popularna kultura uvijek nepristupačan planinski teritorij za one koje je žele kontrolirati, a njezina gerilska čitanja predstavljaju strukturnu nužnost sustava. Analiza popularnih tekstova, piše dalje Fiske, ne smije se zadržati samo na dubinskoj strukturi teksta kroz ideološke, psihoanalitičke, strukturalne i semiotičke analize, jer one, ukratko, otkrivaju da „ekonomski i ideološki zahtjevi sistema igraju presudnu ulogu i pronalaze sebi istaknuto mjesto u gotovo svim aspektima svakodnevnog života.“ (...) „Komplementarno stanovište je ono koje je usmereno ka načinima kojima se ljudi nose sa sistemom, prema tome kako čitaju njegove tekstove, kako iz njegovih izvora stvaraju popularnu kulturu.“ Analiza se, prema tome, treba osvrnuti na proturječnosti, značenja koja izmiču kontroli, proizvođačke zahtjeve te se zapitati – što je to, što tekst čini popularnim, a kasnije i zašto je toliko popularan, kao što jest. (Fiske, 2001: 122-123)

## Suvremena hrvatska drama

U posljednjih dvadesetak godina, hrvatski kazališni i dramski teoretičari, književni stručnjaci i kritičari, suočavali su se s problemom periodizacije i poetičkog određenja suvremene dramske produkcije te u skladu s tim i novim naraštajem dramskih pisaca. U zbirci ogleda *Mlada hrvatska drama* iz 2006. godine, Adriana Car Mihec preuzima pojam „mlada hrvatska drama“<sup>7</sup> od Velimira

---

<sup>7</sup> Car Mihec pojam smatra „uvelike prepoznatljivom periodizacijskom paradigmom“, unatoč generacijskim, stilskim i inim nejasnoćama. (Car Mihec, 2006: 5)



Viskovića koji je o tome izlagao na Krležinim danima u Osijeku 1995. godine, propitujući postoji li uz dobnost, i poetička bliskost nove generacije dramatičara. Naime, atribut „mlada“ preuzet je iz zbornika dramskih tekstova dramatičara rođenih u 1960-ima (kojima urednik Miro Gavran i sam pripada) pa se termin nameće kao isključivo periodizacijski, bez (naizgled) poetičkog zajedništva. Unatoč nedostatku manifesta, Visković ipak zaključuje da poetičko zajedništvo postoji (usp. Car Mihec, 2006: 72). Na Krležinim danima iz 2000. godine, posvećenim hrvatskoj drami, govori se o terminu „suvremena hrvatska drama“, koja obilježava dramsko stvaralaštvo kraja osamdesetih i devedesetih godina, počevši s objavljivanjem *Novog prologa, Dramske biblioteke Teatra ITD* te, dakako, Gavranovog dramsko-kazališnog projekta „Suvremena hrvatska drama“ koja okuplja mlade dramatičare: Asju Srnec, Pavu Marinkovića, Milicu Lukšić, Ivana Vidića i druge. Jasen Boko uvodni tekst svojoj antologiji *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih* iz 2002. godine započinje premisom da se devedesete godine precizno mogu obilježiti kao razdoblje u hrvatskoj (dramskoj) književnosti (Boko, 2002: 5). U prvom ogledu zbirke *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o hrvatskoj drami i kazalištu*, objavljenom 2004. godine, Ana Lederer napominje da se na spomenutim Krležinim danima 1995. godine na svim izlaganjima koristila godina 1990. kao granična, ona kojom počinje novo hrvatsko kazališno razdoblje (usp. Lederer, 2004: 7). U drugom ogledu *Hrvatska drama i kazalište devedesetih* u periodizacijskom smislu govori o „književnosti devedesetih“ (isto: 17). Unatoč brojnim pristupima definiciji novih književnih strujanja, terminološka dilema ostaje: paralelno se, a ponekad i u sinonimnom značenju, pojavljuju pojmovi mlade/nove/suvremene/postmoderne hrvatske drame, uz neslaganja oko početka i završetka razdoblja te pitanje nastupa li nakon 2000. godine „novi val“ u dramsko-kazališnoj produkciji (v. o tome Car Mihec, 2006: 101-116). Doprinos pitanju periodizacije daje 2007. godine Leo Rafolt uredivši antologiju hrvatske drame *Odbrojanje* (v. Rafolt, 2007: 9) u kojoj barata pojmom „suvremena hrvatska drama“ te prihvaća, prema Ani Lederer, 1990. godinu kao prekretnicu, a u uvodu knjige *Priučeni na tumačenje* shvaća termin „nova hrvatska drama“ Jasena Boke kao generacijski, kojem je, dijakronijski gledano, poetički obrazac nametnut izvana (književnopovijesnim pregledima i antologijama), iako im priznaje zajedničko poetičko izvorište (v. Rafolt, 2010: 12).

Društvene činjenice koje su izravno utjecale na kazalište, analizira Boko, prvenstveno su rat (tematiziran izravno, ili kao bijeg od rata), nacionalne vrijednosti (pozornica je funkcionirala kao ideološki aparat, iako u vrlo kratkom razdoblju) te razdoblje euforije i tjeskobe (Boko, 2002: 7-8). Porast globalizacije i raspad nacionalnih mitova, piše Petlevski (2007: 44), dovode do prevlasti internacionalnog u opreci s nacionalnim u kazalištu pa se pita ugrožavaju li ubrzani socijalni procesi, proboj masovne kulture i novih tehnologija te postmodernizma (visoku) kulturu drame i kazališta.

### Poetička obilježja

U *Uvodu u mladu hrvatsku dramu* (Car Mihec, 2006: 11-63), autorica pojam povezuje s postmodernom, preuzimajući definiciju iz *Pojmovnika književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija te navodeći povijest izraza „postmoderna drama“ u hrvatskoj dramskoj kritici. Pritom dramsku produkciju od 1945. – 1990. naziva poratnom dramom, a postmoderne tendencije primjećuje od 1980. godine naovamo: „citatnost, metatekstualnost, tekstualni parazitizam, žanrovska nečistoća, nemogućnost jednoznačnog definiranja radnje, prevladavanje granica trivijalne i visoke literature, miješanje stilova i oblika, igrivost oblika i smisla, karnevaliziranost, parodičnost, grotesknost, socijalni eskapizam, osobiti odnos prema tradiciji, ukinuće polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti i sl.“ (isto: 61). Pozivajući se na tekstove Jasena Boke i Ane Lederer, Car Mihec citira sljedeće: „Kao tipično postmodernističke postupke autorica navodi uporabu postupaka i jezika drugih medija, vremenski i prostorni diskontinuitet u sekvencijalno nizanim dramskim situacijama, iščezavanje radnje, zapleta i dramskog lika u klasičnom smislu, odbacivanje povijesti i politike, te korištenje novih motiva i tema“ (isto: 80).

Nove tendencije u drami kraja XX. stoljeća tiču se tematizacije zbilje, mitema i frustracija svakodnevice koji proizvode dramske sukobe. Reprezentacija svakodnevice sa sobom nosi i mogućnosti čitanja tekstova u ključu popularne kulture pa će korpus upravo takvih dramskih tekstova biti u ovom radu najzastupljeniji. U poglavlju *Zbilja i suvremena hrvatska drama* Ana Lederer polazi od opreke „zbiljskoga“ postmodernoj poetici, citirajući Branimira Donata kada govori da je samoponištenje sadržano u konceptu postmoderne (Lederer, 2004: 58) te afirmirajući Viskovićevu analizu nove poetiku socijalnog eskapizma<sup>8</sup> i nezainteresiranosti za turbulentnu aktualnost (isto: 59). Prema Lederer, Dubravka Oraić-Tolić u istom kontekstu govori o smrti slobode postmoderne, moralnoj i ontološkoj krizi zapadne kulture, zbilji pretvorenoj u sjenu zbilje, ideološke neangažiranosti pisca te postideološkim strategijama (isto: 60). Prema tome, zbilja se počinje problematizirati kao poslijeratno traumatično stanje koje dovodi do frustracije svakodnevicom. Car Mihec govori o liotarovskom „stanju duha“ našeg nestabilnog vremena, odakle i suglasje književnih tekstova i novih teorija. U opreci s „postmodernom dramom“, čiji je odnos prema društvenoj stvarnosti polemičan, autorica spominje tzv. realističan način pisanja u vidu izravnog iskaza ili komičnog komentara (Car Mihec, 2006: 53-54). Potkrjepljujući tvrdnju o društvenoj neangažiranosti dramskog pisma ratnih godina, Ana Lederer prema Car Mihec, ističe da je persiflaža intertekstualnog modela češća od tema iz stvarnosti, a kada se i bave „sadašnjicom“ to ostvaruju kroz model intertekstualne interpretacije (isto: 81). Gdje autorice vide intertekstualnost, Jasen Boko uočava učestalu pojavu povijesne drame, bez kritičke suvremene interpretacije, naspram koje je ratna drama relativno rijetka (Boko, 2002: 14), o čemu svjedoči i Ana Lederer (2004: 60), napomenuvši da se drama ratne traume na kraju XX. stoljeća pojavljuje u formi komedije i groteske. Rafolt (2007: 18) jednim od obilježja suvremene hrvatske

---

<sup>8</sup> Socijalni eskapizam drame devedesetih spominje i Jasen Boko, u opoziciji s odgojnom ulogom kazališta u socijalizmu (Boko, 2002: 7).

drame smatra hrvatsku poslijeratnu zbiljnost i likove oboljele od PTSP-a. Tijekom rata predstave su izvođene na radiju, u formi radio-drame, uključujući motive nasilja, prognanika, ali i parodijski stil. Sibila Petlevski (2007: 47) vezano uz ratnu traumu i političke teme koristi pojam „estetika razočarenja“ koja pretpostavlja društveni cinizam, ravnodušje prema dnevnoj politici i nedostatak pojednostavljene estetike Nacije (nema izricanja ideoloških izjava) i neoromantičkih estetičkih nacionalnih povijesnih reinterpretacija prema zahtjevima scene. „Estetici razočarenja“ Petlevski vješto pridružuje novotvorene pojmove (koji se tiču europskog kazališta) poput *postmainstreama*, *postporn* modernizma i „uzvišenog diletantizma“.

U nekoliko navrata govori se o „dramaturgiji krvi i sperme“, proizašloj iz nove britanske drame, tzv. *in-er-face* kazališta<sup>9</sup> („kazališta koje udara u lice“) koju svojim tekstovima početkom 1990-ih inauguriraju Mark Ravenhill i Sarah Kane, kao dramaturškom obilježju mladih autora nakon 1995. godine. Do tada hrvatska drama slabo korespondira s „Novom europskom dramom“, izuzev Radakovićeve drame *Dobrodošli u plavi pakao* (1994.) i *Cigle* Filipa Šovagovića (Boko, 2002: 15). Isti trend prepoznaje i Rafolt (2007: 17) kod Šovagovića i u režiji Paola Magellija u 1990-ima, no ne slaže se da dramsko pismo „novog“ naraštaja koje je oblikovao Gavran, nije blisko onodobnom europskom dramskom pismu, o čemu svjedoči i Lederer (2004: 69). Rafolt zajedničku poetiku i socijalni eskapizam, kao i preispisivanje dramske tradicije pripisuje posmodernim tendencijama. Dramaturgija „krvi i sperme“, osjećaj zbiljnosti, socijalni problemi tranzicije, marginalne društvene skupine, spomenuta poslijeratna zbiljnost, zatim i terorizam (*Žena-bomba* Ivane Sajko), gorući društveno-politički problemi i žensko dramsko pismo koje je u 1990-ima inaugurirala Lada Kaštelan prije Tene Štivičić i Ivane Sajko, dramaturške su inovacije koje Rafolt naziva *odbrojavanjem* poetičkih modela i dramaturških strategija, pojašnjavajući time naslov svoje antologije (Rafolt, 2007: 17-20, zatim 26).

---

<sup>9</sup> Zanimljiva je studija Sibile Petlevski o *in-er-face* kazalištu kao popularnom fenomenu. Autorica postavlja pitanja uz attribute koji se pripisuju tom novom tipu dramaturgije: nasilno (nad kime?), provokativno (kome?), konfrontacijsko (u sukobu s dominantnom kulturom?), nezaobilazno (svakodnevno?). Pitanja odgovaraju onima koje si postavlja čitatelj popularnih tekstova, koji od dominantne struje preuzima ono u čemu pronalazi užitak i interpretirajući oblikuje tekst prema svojim interesima. Radi li se o nasilju, zanima ga tko je nasilan i prema kome, prepoznaje li se model klasne represije. Seksualna provokativnost za muškog čitatelja može čitateljici izgledati kao eksploatacija ženskog subjekta. Dramski sukob *in-er-face* kazališta nadilazi tekstualne okvire i postaje društveni i klasni čin otpora dominantnoj kulturi, a njegovo zadiranje u probleme svakodnevne, izravno se tiče gledatelja, čak i u doslovnom smislu, kada režija pretpostavlja angažman publike (svidjelo se to njoj, ili ne). Petlevski nabroja dramska obilježja ovog tipa kazališta: „prljav“ jezik, golotinja i seks, nasilje i poniženje, razbijanje tabua, škakljiva pitanja i subverzivnost. Publika, suočena s tabuima svojih kulturnih sustava, natjerana je na reakciju, što može rezultirati ili bojkotom, ili afirmacijom umjetnosti. (Petlevski, 2007: 24-25)

Promotrimo naposljetku koje su dramske forme dominantne u okviru suvremene hrvatske drame. Ana Lederer zapaža dominaciju komedije, odnosno crne komedije, farsu, travestiju, grotesku i tragigrotesku (Lederer prema Car Mihec, 2006: 82). Crni humor, farsa i groteska, za Rafolta (2007: 15) su novi oblici izražavanja, kod novih autora, kao i kod pripadnika srednje generacije koja „opstaje“ (v. o tome dalje u tekstu), a koji su raskrstili s „Brešanovom političkom dramaturgijom“ i Gavranovim „kritičko-polemičkim dramskim rukopisom (Rafolt: isto). Sibila Petlevski (2007: 44-54) analizira pojavu „male forme“ u „novoj“ hrvatskoj drami, pripisujući je tehničkim i tematskim razlozima. Jedan od njih je tihi protest prema neoromantičnoj veličini ideje nacionalnog teatra, što Petlevski naziva „eskapizmom“ u zbilju. Mala forma publiku u manjim grupama veže za pojedine autore („dramaturgija gledateljstva“), a interpretativna zajednica sastoji se od njihovih mlađih kolega, studenata i mladih kazališnih kritičara. Braneći malu formu iz povijesne perspektive hrvatskog modernizma, Petlevski je definira kao relativno kratku dramsku formu s malom glumačkom podjelom i minimalnom scenografijom (*bare stage*), ili pak preobilnim, zapravo „nepostavljivim“, „ekspresionističkim“ scenskim uputama. Žanrovi su sugerirani u podnaslovima (nema razlike između „cijenjenih“ i „manje cijenjenih“ žanrova u modernizmu), tako da nije u svakom slučaju riječ o jednočinkama, ili dramama male glumačke podjele. Sadržajno, to su drame koje problematiziraju poetski identitet i spol (Ivana Sajko), brutalno realistične urbane konverzacije (Radakovićev *Dobrodošli u plavi pakao*, Perišićeva *Kultura u predgrađu*, *Nemreš pobjeć od nedjelje* i *Dvije* Tene Štivičić) te crne komedije i groteske (*Atentatori* Tomislava Zajeca i *Bijelo* Dubravka Mihanovića).

### **Tekst, predstava i kazališta**

Suvremenu hrvatsku dramu obilježava povratak dramskog teksta u središte (Boko, 2002: 8) te povratak monologa kao posredovane privatne priče pojedinca (Boko, 2002: 5 i Lederer, 2004: 63), nasuprot dijalogu koji je „vladao“ u poratnoj drami, kako stoji u Senkerovom uvodu u *Hrestomatiju novije hrvatske drame* (2001). Sibila Petlevski (2007: 44) primjećuje pad popularnosti semiotičkog pristupa kazalištu i drami kao „komunikacijskoj umjetnosti“ od 1980-ih. Popularno je fenomenološko propitkivanje spoznajnog procesa, interkulturalnosti, „politike tijela“ i kritika ideologije vidljivoga.

Nacionalne kazališne kuće tretirane su, ali samo početkom devedesetih, kao produžena ruka ideologije, dok u međuvremenu Teatar ITD pod ravnanjem Mire Gavrana izvodi „Suvremenu hrvatsku dramu“. Ovaj projekt Ana Lederer (2004: 8) smatra ključnim kazališnim događajem 1990. godine.

### **Autori nove generacije**

Pojavu novog vala dramatičara prvi je uočio Jasen Boko (2002: 20-28), klasificiravši ih uz „one koji opstaju“ (Ivo Brešan, Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić, Vladimir Stojsavljević,

Fadil Hadžić, Hrvoje Hitrec Mujičić/Senker, kao dvojac i individualno te Nino Škrabe) i „one koji nestaju“ (Slobodan Šnajder). Više puta spomenuti projekt „Suvremena hrvatska drama“ predstavio je Mislava Brumeca, Milicu Lukšić, Pavu Marinkovića, Asju Srnc Todorović i Ivana Vidića, autore nove generacije bez (na prvi pogled) poetičkih bliskosti, kojem je Velimir Visković predbacio da je neselektivan glede kvalitete. Detaljan izvještaj o praizvedbama novih tekstova može se pronaći u poglavlju *Hrvatska drama i kazalište devedesetih* u knjizi Ane Lederer *Vrijeme osobne povijesti* (Lederer, 2004: 20-22). Ostali dramatičari mlade generacije, ističe Lederer (v. isto) su Lukas Nola, Davor Špišić, Dubravko Mihanović i Filip Šovagović. Za Adrianu Car Mihec (2006: 7-8) značajan tekst kojim kreću projekti „Suvremena hrvatska drama“ i „Dramska biblioteka Teatra ITD“, uz časopis *Plima* i zbornike *Mlada hrvatska drama* koji afirmiraju „mlado hrvatsko dramsko pismo“, jest Gavranova komedija *Traži se novi suprug* (1990.), a vrijedi spomenuti i drame *Giga i njezini* Lade Kaštelan, *Filip Oktet* Pava Marinkovića i *Netko drugi* Ivana Vidića, koje su analizirane u zasebnim poglavljima knjige. Novu generaciju, čiji su predstavnici do sada nabrojani, Rafolt (2007: 10) naziva četvrtim naraštajem hrvatskih dramatičara. Ne razlikujući se stilom od svojih kolega pisaca, u dramskom su se pismu uspješno okušali i glumci poput Elvisa Bošnjaka, Filipa Šovagovića i Ljubomira Kerekeša. Vrlo je važno istaknuti i proboj ženskog dramskog pisma s većim stupnjem poetičke koherencije čije su značajne tekstove napisale Lada Kaštelan, Asja Srnc Todorović, Tanja Radović, Nina Mitrović, Ivana Sajko i Tena Štivičić.

## Popularna kultura i suvremena hrvatska drama – analiza korpusa

Nakon sažetka recentnih definiranja suvremene hrvatske drame i iznošenje periodizacijskih i poetičkih dilema koje su se pritom pojavile, potrebno je opravdati korištenje određenog korpusa tekstova pri analizi, koja je središnji dio ovoga teksta. Uz nekoliko antologija spomenutih u prethodnom poglavlju, te serije knjiga *Nagrada Marin Držić* koje u izdanju nakladničke kuće Disput izlaze od 2007., a koje okupljaju drame ovjenčane istoimenom nagradom (koja se za najbolje dramske tekstove dodjeljuje svake godine od 1991.), od početka devedesetih godina do danas izašlo je u Hrvatskoj oko sedamdeset dramskih zbirki, ili pojedinačno objavljenih dramskih tekstova te još velik broj tekstova u časopisima (*Forum*, *Kolo*, *Plima*, *T&T*), a izvedeno je i nekolicina onih koji službeno nisu objavljeni, ili još čekaju na objavljivanje. Od velikog broja dostupnih tekstova, valjalo je posegnuti tek za nekoliko njih koji bi za temu bili relevantni, no već je u uvodu pojašnjeno što znači *relevantno* kada se govori o popularnoj kulturi.

Popularna kultura diskriminira. Ako tekst ima karakteristike koje mu omogućavaju da postane dijelom popularne kulture, to ne znači da će se to i dogoditi. Neki su izabrani, drugi odbačeni u procesu. Popularno razlikovanje tiče se funkcionalnosti, prije nego kvalitete. Popularna diskriminacija različita je od estetske diskriminacije institucionalizirane kroz industriju kritike. „Kvaliteta“ je

nevažna, estetika je usmjerena na strukturu, a ne na društvene faktore koji povezuju tekst i svakodnevicu, jer estetika poriče prolaznost popularne umjetnosti – ne priznaje da će ono što je danas relevantno, sutra postati irelevantno, kao što to čini popularna kultura. Stoga načelo izbora analiziranih drama nije njihova kvaliteta, u smislu da se koriste samo tekstovi sadržani u antologijama (iako ima i takvih), ili samo oni nagrađeni prestižnom nagradom za dramski tekst (ima ih), niti bi rad ovoga tipa kvalitetu tekstova mogao prosuđivati. Kriterij odabira bio je vremenski period nastanka drame, od 1990. do danas te usredotočenje na radove mlađe generacije autora. Osim toga, imajući na umu da je to svojevrsan odklon od definicije popularnog, pri analizi se posezalo za tekstovima koji reprezentiraju neki element tranzicijske, postsocijalističke ili neokapitalističke svakodnevice, s očitijim, istaknutijim momentima popularne kulture reprezentiranim dramskim pismom: mladim likovima (ili likovima simboličkog kapitala mladosti), ritualima dokolice, govorenim jezikom mlade gradske populacije, osporavanjem tradicije i postojećih društvenih i kulturnih struktura te otpora vladajućoj strukturi u svim njegovim oblicima<sup>10</sup>.

### *Amateri* Borivoja Radakovića

Radakovićevi *Amateri* jedan su od onih tekstova za koje se može reći da su posve uronjeni u popularnu kulturu pa ih se može čitati isključivo sa stajališta kulturalnih studija. Sadržaj drame može se prepričati kao pokušaj dvojice prijatelja iz radničke klase (vodoinstalater i blagajnik) da snime i produciraju pornografski film pa se nakon njegove distribucije naglo obogate. Za tu potrebu iskoriste tetkin stan te unajme prostitutku Stelu i nezaposlenog Kuku, kvartovskog probisvijeta. U osvrtima na dramu redovito se spominje sličnost s američkim filmom iz 2008. godine *Zack and Miri Make a Porno* redatelja Kevina Smitha<sup>11</sup>, iako se u filmu radi o ženskom i muškom liku koji, iako motivirani novcem kao i *Amateri*, tijekom snimanja filma otkrivaju da iza njihova prijateljstva stoje snažniji osjećaji jednoga za drugo. Dramski zaplet komedije jednočinke *Amateri* ne produbljuje muško-ženske odnose, nego otkriva pozadinske probleme svakog od četiri lika koji kulminiraju zbog frustracije nakon neobavljenog posla i uludo potrošenog novca. Dvije teme se nameću iz prethodne rečenice: pornografija kao posao te problem potrošnje i ulaganja, zapravo snalaženja u tranziciji.

Drama se zbiva u starinskom stanu Grgine tetke, tradicionalne i pedantne žene koja bi reagirala makar i na jedva primjetnu promjenu, što za Grgu znači poseban oprez i koordinaciju ne bi li sve ostalo na mjestu, time izazivajući komični efekt. Radi se o spoju oprečnih modusa: tradicionalne sterilnosti s jedne i suvremene amoralne liberalnosti s druge strane, starinskog kiča i popularne

---

<sup>10</sup> Ovo su ujedno i elementi proze u trapericama kako ih donosi Flaker, a čemu ćemo se vratiti na još jednom mjestu, prilikom analize Radakovićeve drame *Dobrodošli u plavi pakao*.

<sup>11</sup> Američki redatelj Kevin Smith filmskoj je javnosti bolje poznat kao redatelj filma *Dogma* (1999), a zatim i *spoofova* s likovima Jaya i Silent Boba koji su postali popularni nakon *Dogme*.

kulture. Grgina uloga redatelja i samouvjerenost u radu na pornografskom materijalu sukobljava se s njegovim strahom od posljedica eventualnog narušavanja harmonije starinskoga stana, Krapovo vulgarno (verbalno) izživljavanje nad prostitutkom, fizički nasrtaj na zbunjenoga Kuku i podcjenjivanje tuđih profesija uz veličanje svoga vodoinstalaterskog zanata u pozadini krije podčinjeni odnos sa ženom koja ga kontrolira, a iza leđa vara s drugim muškarcem. Iako u komediji izazivaju smijeh, slučajevi ovih likova u analizi pokazuju tranzicijske probleme koji se nerijetko tematiziraju u suvremenim dramskim tekstovima: disfunkcionalne brakove, nezaposlenost i opterećenost teškim uvjetima radničke klase, što izaziva zavist koja vodi k agresiji. Prostitutka Stela jedini je socijalno stabilan lik, nema problema sa svojim „zanatom“ pa poučena iskustvom (verbalno) smiruje napetosti između muških likova.

Pornografija oko koje se vrti tekst komedije vješto je prikazana kao metafora nekih općih kulturnih mjesta. Sama proizvodnja, dakle snimanje i produciranje pornografskog uratka poslužilo je kao parodija filmske umjetnosti u replikama Grge i Krapa:

GRGA: (...) A hoćeš *ti* to znati? Mislim – snimiti.

KRAP: Molim?!

GRGA: Mislim ono – poze, kutovi... Nije to lako.

KRAP: Molim?! Pa ja sam snimio tri svadbe! Znaš ti što je to: svadba? Dvjesto ljudi, svi se kreću u brzom ritmu!

(...)

KRAP: (...) A ovo (*potapša kameru*), to sve znam – svjetlo, kadrovi. Ne treba meni škola za to. Važno je imati osjećaj. A ja to imam! (str. 13-4)

(...)

GRGA: Kod nas nema – skini gaće i navali! Tako može svatko. Nas to ne zanima. Mi hoćemo nešto drugo. Priču! Priča je važna. Zašto netko nešto radi. U ovom slučaju one stvari. To je naša tajna. (str. 30)

Simplificirani svjetonazor prokazuje stereotipe: svaki film je umjetnost, a za umjetnika se ne treba školovati, za razliku od obrtničkih zanata, koji su u očima likova najzahtjevnije kulturne djelatnosti. Pornografija se, osim kao umjetnost, shvaća i kao biznis pa se raspravlja i o problemu ulaganja i isplativosti te podjeli uloga nalik onima u obrtu ili poduzeću:

KRAP: (...) Tako smo se dogovorili: ja dajem lovu i snimam, ti daješ stan i nalaziš glumce i režiraš... Poslije lova, slava... - molim! (str. 12)

Problem potrošnje pokretačka je snaga komada. Frustracija poslovima koje obavlja radnička klasa dovela je do potrebe za ulaganjem u djelatnost koja se naoko čini sigurnom, a zapravo vodi gubitku. Na kraju komada, gubitnici su „veliki ulagači“ Grga i Krap. Njihov propali posao pokazao je da problem nije financijske naravi, nego dolazi iz nesređenih obiteljskih odnosa i bezuspješnog pokušaja prilagođavanja u tranziciji, no njih će dvojica, poput animiranog dvojca Pat i Mat, pokušavati i dalje sa svojim idejama metodom „glavom kroza zid“. Kuka, koji bi profitirao da je stigao novac uplatiti u kladionicu, ne napušta pozornicu kao gubitnik – on se naučio snalaziti u problemima tranzicije. Stela je zaradila novac, jer ona, kao i njezin svodnik Baja, igra na sigurno. Zarada, međutim, ne jamči promjenu u njezinom životu. Na kraju drame, ni jedan lik ne odlazi promijenjen iz čega proizlazi da zapravo i nije riječ o komediji, nego drami svakodnevice, ili drami situacije.

U završnim dijelovima komada pornografija i prostitucija funkcioniraju i kao politička satira s nekoliko vulgarnih usporedbi vladajućih stranaka i kapitalističkih poduzeća s detaljima pornografskih filmova, ali i kao alegorija svakodnevice, primjerice u usporedbi samoposluživanja i prostituiranja (s tom razlikom što u samoposluživanju prvo diraš, a onda platiš, a kod prostitutke je obratno), ili nacionalnoj osviještenosti pri konzumaciji hrvatskog proizvoda u sljedećem dijalogu:

KRAP (*Steli*): Mi hoćemo hrvatski pornić, pravi pornić. Prirodni. To je svijet već zaboravio! Seks kakav je nekad bio! To će svi htjeti imati. I ništa Internet! Samo ruka ruci! A tko kupi, neće dati drugima! Tako ćeš ti biti prva, naša, domaća...

KUKA: Domaće je domaće!

KRAP: Tako je. Ne treba nama nitko! Tradicionalna ekonomija, tradicionalna, starohrvatska jebačina. (str. 61-2)

Kulminacija dramske napetosti i Krapove samouvjerenosti dolazi u obliku tirade o tome da su „žene krive za sve“, a muški, radnički identitet trpi i s obiteljsko-emotivne strane, kao što trpi socijalnu nepravdu. S pornografijom kao alibijem za svoj neuspjeh (konzumiranom za emotivni, a proizvedenom za socijalno-ekonomski uspjeh), *Amateri* funkcioniraju kao drama o problemu radnika, zapravo ismijanih uzornih građana i neprepoznatih heroja društva.

### ***Babina guica Tahira Mujičića***

Mujičićeva trilogija *Nauk od žena ili Tropižde Doonje* (o naslovu i podnaslovu vidi tekst Čale Feldman u Mujičić, 2008: 247) ostvarena je kao dramska cjelina vezana ženskim likovima srednjeg sloja i klase, što uvjetuje njihov jezični diskurs na kojem se temelji komika komada (usp. isto: 248). Posljednja drama trilogije *Babina guica ili Posljednja video vrpca* tematski je najpogodnija za čitanje popularno kulturnih kodova, jer se radi o tranzicijskom vremenu i urbanom mjestu radnje najbližem



današnjici od triju drama (preostale dvije odvijaju se krajem 80-ih godina i početkom 90-ih pa bi popularna kultura u njima reprezentirana odgovarala kasnom socijalizmu i ratom obilježenim počecima hrvatske tranzicije, što izlazi iz tematskih okvira ovoga teksta) pa se ostalim dramama u analizi ovaj tekst neće baviti.

Žanrovski je drama određena kao monodramska tragikomedija u jednom činu u kojem se paralelno odvijaju tri scene u tri različita prostora (detaljno opisanima u didaskalijama) s po jednim ženskim likom u svakom prostoru, s pokretnom scenom kružnoga oblika, čime se naglašava povezanost likova u jednoj točki unatoč njihovoj izoliranosti i fizičkoj odvojenosti jedne od drugih. Sve su tri žene bile u odnosu s netom u drami preminulim kiparom Matom Deronjom – Miškom snimku čijeg sprovoda prate preko video vrpce odnosno prijenosa na zaslonu svojih televizora. Formalno i dramsko-kronološki monodrame se odvijaju paralelno tako da završetkom jedne scene započinje druga pa se nakon kruga u kojem se izmjene monolozi triju likova vraćamo na prvi, na mjesto gdje je prošli puta stao, što olakšava kruženje pozornice i fokus svjetla na govornicu. Prva scena uključuje Deronjinu ženu Valentinu (Vali) koja se vraća sa sprovoda u svoj otmjeni stan, pregledava snimku sprovoda na video vrpici te pritom komentira događaje na ekranu povezujući ih s detaljima iz Deronjina života i njihovog međusobnog odnosa. Humor komada proizlazi iz komentara malograđanštine koji dolaze od lika istovremeno ukorijenjenog u stereotipe masovne kulture, od kičastih kostima i konzumerističkih navika<sup>12</sup>, jezika (zagrebačke kajkavštine kojom se želi dobiti prizvuk više građanske klase) do ideoloških uvjerenja i političkih svjetonazora (olako optuživanje političkih dužnosnika na sprovodu za simpatiziranje socijalizma i veličanje jugoslavenstva). Parodiranje masovne kulture dolazi do izražaja u činu imenovanja osnovne škole prema pokojnome

---

<sup>12</sup> Kada govori o presnimavanju video vrpce, Vali brine ne bi li se dogodilo da sprovod presnimi na vrpcu koja sadrži snimke s Djevičanskih Otoka ili iz Schladminga. Replika podsjeća na nekoliko obiteljskih rituala iz 80-ih i 90-ih godina prošlog stoljeća: snimanje izleta i čuvanje te povremeno zajedničko pregledavanje obiteljskih video snimaka, a zatim i presnimavanje nepotrebnih ili neuspjelih snimaka na uređajima za reprodukciju (dakako, za one koji su posjedovali video kameru i VHS uređaj, prije ere CD-a, DVD-a i digitalne video reprodukcije od kraja 90-ih nadalje). Djevičanski Otoci sloveli su kao popularna, no skupa i otmjena, elitna destinacija za odmor, a austrijsko štajersko rudarsko selo Schladming veliku je popularnost steklo zimskim turizmom (v. isto: 210). Malograđanska konzumeristička praksa očigledna je iz uputa koje Vali daje neodređenoj osobi, vjerojatno kućnoj pomoćnici, vezanima uz poklone koje dobiva kao izraz sućuti. Vali želi zamijeniti bombonijere (uvriježeni poklon iz poštovanja) za losos (skupu delikatesnu namirnicu), a sve viskije osim Chivas Regala, škotskog viskija koji svoju reputaciju ne duguje samo kvaliteti, nego i cjenovnom rangi i dužoj tradiciji dostupnosti na tržištu, što sve do danas uvjetuje da neupućeni kupci dubljega džepa posežu za ovim pićem kao klasnim simbolom, ne shvaćajući da to nije jedini takav proizvod na tržištu, da nije ni najskuplji te da mu kvaliteta nije neupitna (v. isto: 221).

Deronji u njegovom rodnom Šprljevu<sup>13</sup>, na što Vali komentira nepravdu koja je kiparu počinjena, jer po njemu nije dobila naziv neka od poznatih zagrebačkih gimnazija pa navodi primjer fiktivnog umjetnika latinoviczevske provenijencije koji je imao mnogo dostojniji sprovod te dobio ulicu iznad elitnog zagrebačkog predgrađa Pantovčaka. Ovom replikom Vali pokazuje nerazumijevanje Deronjine slabije umjetničke, a važnije političke funkcije, zbog koje se njegova reputacija u trenutku smrti gubi, smatrajući svoga pokojnoga muža umjetničkom, društvenom, čak i moralnom veličinom. Govoreći o naivnoj bezideološkoj Deronjinoj poziciji, prema kojoj „su svi oni naši i desni i levi i žemske i muški i bogati i bokci da smo svi to mi još od stoleća sedmog, pa morti i dulje... Od Iraka... Il Irana?“ (isto: 212), Vali je komična u nepoznavanju teorije o iranskom porijeklu Hrvata koje se razvijalo u XX. stoljeću, a posebno nakon hrvatskog oslobođenja, miješajući nazive susjednih zemalja Iraka i Irana.

Reference na kulturni konzumerizam brojnije su u replikama drugih dviju žena na pozornici, Deronjinih ljubavnica Ines Hudoba-Guvo, asistentice na fakultetu i prevoditeljice te Mariele Mutevelija-Ćaće, konceptualne video-instalacijske umjetnice koja živi u pokojnikovom atelijeru. Komentirajući loš izgled Valinog profila na snimci sprovoda, visokoobrazovana Ines pita se je li toleriranje ružnoće Deronjine žene znak utjecaja francuskog karikaturista iz XIX. stoljeća Honoréa Daumiera (1808 – 1879) ili nagrađivanog hrvatskog karikaturista i crtača stripa Ota Reisingera (r. 1927) pa se komedija nastavlja referencom na lik čovjeka-slona iz istoimenog filma iz 1980. godine američkog redatelja Davida Lyncha (r. 1946) čiji bi ženski ekvivalent, prema Ines, Vali mogla igrati zbog svojega izgleda, kao i neku od tri vještice iz *Macbetha* (v. isto: 215). Izrugivanje popularnoj kulturi Inesino je viđenje čitavog sprovoda kao malograđanskog *Vanity Faira* (popularnog modnog časopisa) uz komičnu usporedbu Varteksovih<sup>14</sup> odijela koja nose Zagorci sa „šminkerskim“ skupocjenim odijelima Dalmatinaca i Hercegovaca, Ray-Ban naočalama i šeširima nalik na Ascot kačkete, aludirajući na stereotipe siromaštva, kiča, razmetanja i neukusa (v. isto: 215). Tijekom 1970-ih, prisjeća se Ines, pratila je Deronju potajno na njegovu prvu inozemnu samostalnu izložbu u Parizu, temeljeći svoju priču na motivima pariških općih mjesta: soba na Montmartru (poznatom po slikarskom i filmskom radu znamenitih umjetnika na toj lokaciji), francusko pecivo (francuz, baget) i sir Roquefort te stil odijevanja koji Ines naziva staromodnom „sartrovsko-egzistencijalističkom boemštinom“ s jarećom bradicom, crnom dolčevitom „a la *Frere Jacques* ili Juliette Greco<sup>15</sup>“ i izrazom

---

<sup>13</sup> Izmišljenom mjestu koje priziva mrdušijansko ruralno porijeklo pokojnika (Vali ga naziva „vukojebinom“), iz čega proizlazi komična opreka kulturno neosviještenog kipara koji sa sela dolazi na studij u Zagreb, postaje član partije pa se bez završenog formalnog umjetničkog obrazovanja afirmira kao autor nekolicine socijalističkih, a nakon promjene vlasti i domobranskih spomenika (v. isto: 211).

<sup>14</sup> Mariola će ovome dodati i slovensku dizajnersku tvrtku Mura te zagrebačku tvornicu trikotaže „Nada Dimić“ (v. isto: 218)

<sup>15</sup> Juliette Gréco (r. 1927), francuska pjevačica šansone poznata po bohemskom životu i odijevanju u poratnoj Francuskoj.

lica klauna sa slike francuskog ekspresionista Bernarda Buffeta (1928-1999), iako je očekivala da će se pojaviti kao „markuzeovsko-'makelovenotwar' beatnik u flower looku“ (isto: 225). Književne reference prisutne su u prisjećanju na samu Deronjinu pogibiju na jahti, na kojoj je Ines htjela biti s njim da mu čita „Albatrosa“ (Baudelaireovu pjesmu ili Marinkovićevu dramu?), pasuse iz Conrada (možda romana *Srce tame*), Melvillea (*Moby Dick*) i Hemingwaya (*Starac i more*), koji se svi dotiču pomorske tematike.

Umjetnica Mariola ruga se otrcanoj frazi „div europske umjetnosti“ uspoređujući figuru s književnim divovima Velim Jožom i Gulliverom iz epizode s Liliputancima, a pokojnikovu ulogu u europskom umjetničkom kontekstu negira dajući prvenstvo njemačkom performeru, instalacijskom umjetniku i kiparu Josephu Beuysu (1921-1986) i instalaciji para Christa (r. 1935) i Jean-Claude (1935-2009) iz 1976. godine koji su omotali berlinski Reichstag u najlonsku tkaninu<sup>16</sup>. Kultura sjećanja reprezentirana je dalje u spominjanju engleskog umjetnika Damiena Hirsta (r. 1965), američkog umjetnika Jeffa Koonsa (r. 1955), bivšeg supruga talijanske pornografske zvijezde Ciccioline (r. 1951) i Antonia Lauera (1937-2010), hrvatskog konceptualnog umjetnika do 2005. godine poznatog kao Tomislav Gotovac.

Niz primjera parodiranja masovne i popularne kulture, referenci na kulturni konzumerizam i kulturno pamćenje, Lada Čale Feldman pojašnjava u sljedećem odlomku: „Dapače, parodijski predložak što ga Mujičić eksploatira kao pretpostavljeni dugovno reducirani obrazac ženske mašte - 'trivijalna kultura' ljubica, krimića, vica i trača – pokazuje se ne samo jednako toliko dragocjenim smetlištem, to jest uporabivim imaginacijskim 'Hreljićem' njegove dovitljive dramaturgije koliko je to i raščupani jezični inventar sumnjive prosječne poluinteligencije, nego priziva i usporedne intertekstne modernističke poveznice kojima se rodonačelnikom obično smatra Flaubertov roman *Gospođa Bovary*“ (isto: 250).

Tekst je prouzveden 2008. godine u Splitu, suradnjom splitskog HNK i Šibenskog kazališta, scenski oblikujući formu sugeriranu podnaslovom: masovna monodrama trio-paralel monolog s dozom dramaturgije. Naglasak je pritom dakle stavljen na manje scenske forme, dok se dramaturgija drži rubnim dijelom komične izvedbe ili njezinim usputnim dodatkom. Izborom splitske glumice, dramatičarke i prozaistice Arijane Čuline, poznate po komičnim televizijskim i kazališnim ulogama, ali i po humorističnoj prozi te uz nju vezanim javnim nastupima, za ulogu Vali te kostimografijom koja istovremeno sugerira dozu seksipila i malograđanskog neukusa, predstava podsjeća na kabaretski program o kojem je riječi bilo u uvodnom dijelu teksta, kada se govori o popularnim izvedbenim

---

<sup>16</sup> „I kojeg to „diva umitnosti“? Oli je partija Veli Jože? Ili Guliver? I ča to znači za Europu? Kaco, moj brale, kaco i njanci, ča drugo. Jer ta van je vaša Europa odavno već Bojsova i onega Hrista ča je upakira cili Reichstag u kartu o paketi. A ovo ča moj bitni Mate-bovančina dilja za vas i vaše, likovni je paleolit“ (ist: 217)

oblicima. Nasljeđe kabareta i vodvilja prisutno je u satiričnim monolozima, songovima-šansonama te političkoj, društvenoj i umjetničkoj kritici monodrame Babina guica.

### *Chick lit* Damira Šodana

Drama čija forma i sadržaj posve obuhvaćaju popularnu kulturu nagrađena je drama Damira Šodana *Chick lit*, žanrovski određena kao tranzicijska burleska. Uvodni citat francuskoga pisca i kritičara Frédérica Beigbedera (r. 1965): „*Ušli smo u eru seksi nečovječnosti*.“ (str. 37) sumira tranzicijski trend medijskog širenja zabavnog sadržaja u formi *reality showa* u kojem glavnu ulogu imaju televizijske i glazbene zvijezde, ali i novostvorena medijska elita, *nouveaux riches*, čija je kompetencija za pojavljivanje u javnosti obilježena isključivo vlastitom težnjom da postanu temom tiskovnog i televizijskog žutila, što im omogućuje osobna povezanost sa slavnim osobama i visoki imovinski status, a jednom kada učvrste poziciju u zabavnoj industriji, postaju autori književne i glazbene produkcije niske kvalitete i visoke prodavanosti. Sintagma iz citata spaja slogan „seks prodaje“, kojim se takva produkcija vodi te nizak obrazovni nivo njezinih protagonista, kakvi su i protagonisti Šodanova teksta, a dobar uvid daje *dramatis personae* (str. 40-1).

Domaćini privatne zabave organizirane u povodu završetka modne smotre Cro-A-Porter, medijski dobro popraćenog događaja koji privlači i ranije spomenutu publiku, bračni je par Crnjac, mlada spisateljica *chick lita*,<sup>17</sup> Fani i vlasnik velike tvrtke za proizvodnju odjeće, Ivica (v. str. 42-3). Dramski sukob odvija se na razini šefa (uz kojega stoji većina gostiju) i pobunjenih radnika (neprisutnih na pozornici) koji se okupljaju i prosvjeduju ispred gornjogradske vile Crnjac te povremeno na balkon i prozore bacaju kamenje, jaja i razne tvrde predmete, ne bi li izborili svoja radna mjesta u konfekciji, koja su izgubili nakon zaposlenja jeftinijih kineskih radnika. U kontekstu

---

<sup>17</sup> *Chick lit* se u drami prezentira ponešto negativno ili trivijalno, iako to ne mora biti tako. Sam naziv odnosi se na dio žanrovske literature koji tematizira teme suvremene ženstvenosti, najčešće u urbanoj sredini uz konvenciju ljubavne priče i odnosa glavne junakinje s obitelji i prijateljima, a u stilskom je smislu odlikuje jednostavnost i humor. Naziv knjiga dramske protagonistice, *Così Fani Tutte*, aludira na tip biografskog romana koji je postao popularan otprilike istovremeno kad i *chick lit*, devedesetih godina prošloga stoljeća, a riječ je o pokušajima planetarno popularnih zvijezda (nogometaša i glazbenika, primjerice) ili njihovih bliskih suradnika (novinara, producenata, kolega i prijatelja) da se okušaju kao autori biografskih, ili često autobiografskih romana, postajući često materijalom za svoje obožavatelje, više nego li ozbiljnim književnim radovima. Na tom tragu, autobiografske romane s *chick lit* prizvukom počele su pisati i manje popularne osobe, koje svoju popularnost duguju povezanosti s (nekadašnjim) zvijezdama ili događajima koji su ih trenutno obilježili kao zvijezde pa su brzo pali u zaborav (kao što su televizijske emisije o lovu na talente ili izbori ljepote). Neki od takvih romana koji su stekli popularnost na hrvatskom tržištu su romani Nives Celzijus *Gola istina* i *U krevetu s Christianom Ronaldom*, roman bivšeg mistera Dine Bubičića *Od dilera do mistera* te autobiografski roman Simone Gotovac *Andeo*, nakon kojega izlazi biografski roman njezina bivšeg muža Ante Gotovca *Vrag*.

ovoga rada zanimljiviji je, međutim, odnos između gostiju gala domjenka i njihove „profesije“, odnosno društvene uloge navedene u popisu lica, koji je uostalom i kritika sličnih figura iz hrvatske medijske javnosti. U prvoj sceni s domaćinima su na pozornici velečasni Pedić, opisan kao karizmatik, voditelj Centra za duhovnu obnovu i kolumnist katoličkog glasila i plodni i nagrađivani književnik Brković nadimkom „Boss“ (većina muških likova obilježena je i nadimcima). Pridobivanje sljedbenika Katoličke crkve dobilo je novu dimenziju u doticaju s popularnim i masovnim medijima koji određene svećenike prikazuju kao sposobne duhovne vođe, velikih autoriteta i utjecaja koji djeluju svojim nadahnutim propovijedanjem i pojavljivanjem na masovnim manifestacijama, bile one vjerskog (duhovne obnove, obraćanje nevjernicima, kolumne u vjerskim časopisima) ili svjetovnog sadržaja (gostovanja na televizijskim emisijama, prisutnost na javnim političkim i popularnim događajima, otvorenjima, zabavama i slično). Znakovito je da njihova pozicija u crkvenoj hijerarhiji nije presudna, koliko njihova prisutnost u javnosti i masovnoj kulturi. Brković se velečasnom, kao poznati književnik i intelektualac, međutim ateist rodом iz Dervente, suprotstavlja u razgovorima o vjerskim pitanjima<sup>18</sup>, a dramskim se govorom ismijavaju njihove pozicije: velečasni se učestalo koristi latinskim izrazima, a Brković inzistira na hercegovačkom jezičnom idiomu (v. str. 45). U dijalozima likova koji pristižu na domjenak inzistira se na tematici vezanoj uz bogati građanski sloj: estetska kirurgija (lik estetskog kirurga doktora Hrvoja koji je Crnjcu radio liposukciju), skupocjena hrana (*catering*) i alkoholna pića (vinjak i skupa vina), banalne rasprave o popularnoj književnosti (Crnjčevo okušavanje u formi haikua), dizajnerska odjeća (reprezentirana na kostimima likova) i droga, ne samo kao sredstvo eskapizma, nego dio svakodnevice koju čine događanja istoga tipa kao što je ovaj na kojem se likovi na pozornici nalaze.

U kontekstu popularne kulture bilo bi, zapravo, zanimljivo čitanje u čijem se fokusu nalazi potlačena i pobunjena radnička klasa, oni koji su iza fiktivnog okvira pozornice te u njega probijaju glasovima iz *offa*, ponekim predmetom koji „odozdo“ dolijeće na pozornicu, prepričavanjem likova o kaotičnom stanju u kojem se nalazi parkiralište za luksuzne automobile gostiju te ulaskom vođe pobunjenih radnika na pozornicu. Likovi predstave, „predstavljeni“ u popisu lica i pod svjetlima pozornice, oni su koje nam tekst (a često i slična situacija reprezentirana u medijima i svakodnevici) naoko nudi kao dramski zanimljive, a njihove dijaloške sukobe kao dramski relevantne. U pravom sukobu, međutim, sudjeluje veći broj anonimnih radničkih glasova koji izvana podrivaju i zaglušuju farsičnu zabavu njima ideološki nadmoćnog sloja, ulaskom u finalnu fazu otpora - protest, koji još

---

<sup>18</sup> Pojmovima poput „nova duhovnost“, kozmički Krist, pseudomisticizam i životna energija, koje su parafraza tematike sve popularnijeg žanra literature za samopomoć i *new age* duhovnoga pokreta. (v. str. 46)

dijelom funkcionira kao vid popularne taktike i nasilje koje u popularnoj kulturi postoji samo u reprezentiranom obliku<sup>19</sup>.

### *Drama o Mirjani i ovima oko nje Ivora Martinića*

Drugi po redu tekst mladog hrvatskog dramatičara Ivora Martinića (r. 1984.) za okosnicu dramske strukture postavlja lik četrdesetogodišnje Mirjane, rastavljene žene, tajnice u ministarstvu, majke petnaestogodišnje Veronike, koju promatramo u dijaloški ostvarenim odnosima prema njoj bliskim likovima u situacijama vezanim uz odgoj, posao, slobodno vrijeme i privatni život. Mirjana je naslovom postavljena u dominantan odnos prema likovima kojima je okružena, koji su pritom indicirani kao posve nevažni, kao da nisu vrijedni spomena, time dajući naslutiti formu studije o detaljno razrađenom ženskom liku, koji dramu proživljava osobno, iako ona proizlazi iz odnosa prema drugima. Strukturirana kao kraća epizoda iz života, drama počinje Mirjaninim ulaskom u prostoriju, zatim obavljanjem stereotipnog rituala dokolice – ispijanja kave s mlijekom uz cigaretu i laganu glazbu s radija. Lik je, osim trenutnom pojavom na sceni u prvoj rečenici didaskalije, uveden i autoreferentnim replikama na upravo obavljene radnje:

MIRJANA: Ja sam Mirjana. Sjedim za stolom. Popila sam gutljaj kave iz šalice. Potom sam dodala mlijeko. Uzela sam kutiju cigareta i zapalila jednu. Pušim. *U pozadini svira neka lagana glazba. Puši.*

MIRJANA: Pušim.

*Puši.*

MIRJANA: Živim. *Živi. Iza nje prolaze ljudi. Žive.*

MIRJANA: Umorna sam. (1)

Didaskalije su radikalno uopćene i zapravo komentiraju голу egzistenciju i protjecanje vremena pa ne možemo govoriti o njihovoj dramskoj funkciji, dapače, riječ je prije o *antidramskom* postupku poput fraze *vrijeme ide* koja podrazumijeva da se pretpostavljena radnja ipak ne događa i da se situacija svodi na kolotečinu i nedjelovanje. Apsurd ovog razgovora sa samom sobom, koji k tome upućuje na upravo obavljene radnje nastavlja se u odgovorima drugih likova na Mirjanine replike, iako oni nisu

---

<sup>19</sup> Ne odlikuje svako nasilje popularnu kulturu, nego samo ono koje se svojim strukturnim svojstvima pretvara u metaforu raspodjele moći u društvu. Naime, današnja popularna kultura je nasilna, tvrdi Fiske (2001: 153-155) govoreći o predstavljenom, reprezentiranom nasilju, ali ne i društvenom nasilju. Predstavljeno nasilje je predstavljanje klasnih (ili drugih) sukoba u društvu, društvene dominacije i podređenosti i kao takvo nudi bitne spona pripadnicima društvenih zajednica u kojima su moć i sredstva neravnomjerno raspoređeni i strukturirani oko linija sukobljenih interesa.

uvedeni na scenu i nejasno je odakle se javlja njihov glas. U ovom trenutku valja primijetiti minimalizam mizanscene i nedostatak pobližeg određenja scenografije. Na više mjesta u tekstu nije jasno odakle dolaze likovi i u kako su pozicionirani jedni spram drugih, no jedna je moguća interpretacija da se radi o simultanoj pozornici na kojoj likovi čekaju na svoj red za dijalog, a o sceni dovoljno saznajemo iz replika koje obiluju performativima i referencama na okolinu. Time se dobiva na dramskom ritmu, jer su smireni dijalozi o uopćenim temama poput čišćenja kuće, bolovima uzrokovanim nepravilnim sjedenjem na poslu, melankoličnim fantaziranjem Mirjanine prijateljice Gordane o samoubojstvu koje planira u određenom roku i sl., naglo prekinuti sljedećim dijalogom dvaju likova u tom trenutku nevezanim za prethodni dijalog. Postupak naglih prijelaza bez odjeljivanja prizora, simultanost pozornice, minimalizam, egzistencijalistička nezainteresiranost i flegmatičnost te dijalozi o svakodnevicu na razini apsurdna upućuju na površinsku plošnost likova koji su tek „ovi oko Mirjane“, iako bi i Mirjana u drugačijoj situaciji bila samo jedna od njih. Međutim, nakon početnih gotovo apsurdnih dijaloga (npr. između Mirjaninog šefa i, kao što se sazna, ljubavnika Jakova i njegove žene Ankice, dolazi do spomenute brze izmjene dijaloga koji pokazuju dramsku kompleksnost odnosa između likova, ostajući u domeni tranzicijske svakodnevice i razgovora o njoj. Mirjanin lik karakteriziran je preko njezinog odnosa s majkom Violetom o pušačkim navikama, vjeri, zdravlju, zatim o Mirjaninom odrastanju i pubertetu, pri čemu se otkriva izravan i ponešto grub odnos majke koja je svoje dijete smatrala ružnim i sramila ga se. Mirjanu to ne pogađa i tema, iako emotivno snažna i dramski relevantna, ostaje uklopljena u svakodnevne razgovore. Zatim se dvjema ženama pridružuje Mirjanina kći Veronika, petnaestogodišnja djevojčica u fazi zaljubljenosti pjevanjem, slavom (*show biznisom*) pa i izgledom i pubertetskim istraživanjem seksualnosti o čemu govori s izraženim entuzijazmom uz provale razmaženosti i bahatog nepoštivanja majke, pri čemu s druge strane ponovo izostaje jača reakcija i čitava se tema donekle stavlja pod tepih. Drugačiji su Mirjanini odnosi prema muškim likovima, naročito bivšem i nešto starijem mužu Simonu s kojim nerado ostvaruje kontakt i vidno nezainteresirana teži svesti razgovore na minimum, posebno mu zamjerajući njegov nemar prema kćeri i nevjeran odnos prema trenutnoj ženi. Dominantna ženska pozicija jasna je i iz odnosa Mirjane prema svom ovoga puta mlađem ljubavniku i kolegi Luciju, inače Simonovom prijatelju kod kojega mladi i uspješni kapitalist Lucio želi izazvati zavist zbog svoga odnosa s Mirjanom (ovdje se ponovo radi o odnosu nadređenog i podređenog sudionika dijaloga), u kojem Mirjana eksplicitno daje do znanja da će odnos trajati koliko god ona bude htjela, jer je iskusnija te da su pitanja ljubavi posve isključena:

MIRJANA: Ali me nećeš ostaviti?

LUCIO: Ne znam.

MIRJANA: Moraš mi obećati da me nećeš ostaviti.

LUCIO: Nikada te neću ostaviti.

MIRJANA: A ja tebe?

LUCIO: Ne razmišljam o tada.

MIRJANA: Nećeš puno plakati za mnom?

LUCIO: Mislim da neću.

MIRJANA: To mi odgovara. Ali, zapamti...

LUCIO: ... Da?

MIRJANA: Ne smiješ me ostaviti. To ću ja napraviti. Imam više iskustva. Znam kako to treba raditi. Ostavit ću te trenutak prije nego ti ostaviš mene. To je, nadam se, u redu.

Kao i u ostalim slučajevima, razgovor završava smirenim tonom te se nastavlja u sljedeći, nevezani dijalog, a takvih primjera u drami ima još. Izostanak klasičnog dramskog sukoba postavlja nam pitanje o određenju teksta kao dramskoga, unatoč naslovu i dijaloškoj formi u kojoj je pisan, što je jedan od osnovnih elemenata poetike *nove europske drame* kojoj pripada i *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Likovi čiji odnos ne izaziva sukob, oprečne promjene raspoloženja i dramatične rasplete junaci su novih formi koje se zasnivaju na svakodnevici kao suptilnom redatelju sitnih, teško uočljivih dramskih situacija, a koje svojim zbrojem reprezentiraju društveni život kao dramsku formu. Čitamo li tako Martinićev tekst, shvatit ćemo, na primjer, disfunkcionalnu obitelj kao poprište dramskih situacija. Mirjana je rastavljena od Simona i ostaje s njim u kontaktu samo reda radi, ne uzbuđuje se oko kćerinih zanimacija, niti reagira kada se ona u razgovoru ponaša neprimjereno, samoubilačke namjere svoje prijateljice ignorira i razgovara s njom o odjeći, a s mužem druge prijateljice ima ljubavni odnos, za koji nije sigurna želi li ga uopće. Na kraju, smrt svoje majke ne samo da, gotovo kamijevski prima hladno i proračunato, nego je situacija tekstualno ostvarena tako da se Violeta pojavljuje kao lik koji sa sigurnošću prognozira, navješćuje, odnosno obavještava prisutne o svojoj smrti koja će nastupiti za nekoliko sati, kao da ne želi zasmetati Mirjaninim planovima da se pojavi na svečanom domjenku u firmi. Simon se nije kćeri nije javljao godinama, a ona ionako ne mari za njegove naknadne pokušaje uspostavljanja odnosa. Stalo mu je do Mirjane u telefonskim razgovorima, ali do njegove trenutne ljubavnice Fani nije, što otvoreno priznaje u slučajevima dok ona te razgovore ne sluša. Dijalozi Jakova i Ankice počinju gotovo apsurdno, a ne zaustavljaju se na ozbiljnim temama do trenutka kada Ankica daje oštro do znanja da zna da je prevarena i da se više ne vole, ali igrat će svoje uloge muža (direktora) i žene (direktorove žene) dosljedno, pri čemu ističe svoju nadmoć u dijalogu, kao i odnosu s mužem. Ženski lik koji tvrdi da voli svoga muža i da nema problema u braku, stereotipno je prikazana Grozdana, koja sa svojim prijateljicama Mirjanom i Ankicom vodi razgovore o cipelama i frizuri, neprestano naklapajući o samoubojstvu koje se ima dogoditi za dvije godine. Njezinu izriječom stabilnu vezu ne smatra se pretjerano ozbiljnom, kao ni ostatak replika.

Dramaturgiju svakodnevne i dokolice ove drame potvrđuje i kraj, svojevrsno pomirenje majke i kćeri (Mirjane i Veronike) nakon smrti bake (Violete) i ponavljanjem početnih replika, dakle vraćanjem u svakodnevne rituale s posljednjim didaskalijama koje se daju svesti na otrcanu frazu „život ide dalje“.



*Analiza dramske strukture*

Prva „zagrebačka drama“ u trilogiji *Plavi grad* Borivoja Radakovića – *Dobrodošli u plavi pakao* podnaslovom je označena kao „komedija/kaos u dva poluvremena“. Dramski neuobičajena odrednica u kontekstu je vrlo jasna, a funkcionira i u strukturalnom smislu, odbacujući žanrovsku konvenciju i potrebu za čvrstom dramskom strukturom. U obiteljskoj kući zagrebačkog predgrađa Trnja (iako u devedesetima Trnje nije, striktno rečeno, predgrađe, ono je prilično dugo, nakon urbanističkog razvoja novih naselja oko njega, zadržalo ta obilježja) gleda se „vječni derbi“, utakmica splitskog Hajduka protiv tadašnje zagrebačke Croatije. Tekst je osim tematski, ali i politički, o čemu će biti riječi, obilježen nogometom, nogomet diktira i svojevrstan dramski sukob, a važno je i to da dva poluvremena utakmice omeđuju vrijeme dramske radnje, uključujući još i nekoliko minuta prije početka utakmice te pauzu na poluvremenu. U kazalištu ovo sasvim dobro možemo zamisliti u realnom vremenu, tako da sve skupa traje nešto manje od dva sata, kako je, uostalom, drama i bila izvođena. Jedinstvo vremena, mjesta i radnje ovu suvremenu dramu posve uklapa u model „dobro skrojenog komada“ koji slijedi ideje Aristotelove poetike, no ipak u podnaslovu stoji riječ „kaos“, koja dopušta čvrste okvire, ali u vodu baca čvrstoću unutarnje dramske strukture. Poznajući, izravno ili posredno, način navijanja Bad Blue Boysa, skupine osnovane samo osam godina prije praizvedbe predstave koja pretpostavlja da se i radnja događa u suvremeno doba, a koji su upravo tada bili izrazito revoltirani promjenom imena kluba Dinamo u Croatia, pa su svojim navijanjem slali nedvosmislenu poruku čelništvu kluba i tadašnjem predsjedniku republike (zbog kojih je do promjene došlo), ali i ogorčeni ratnim stanjem u državi što je na njih neposredno utjecalo, možemo logično zaključiti da je sve vezano uz histeriju navijačkih rituala moralo podsjećati na kaos i da ova drama prema tome nije iznimka. Skupina kvartovskih momaka koja gleda utakmicu kod kuće (neimaština, ali i neki „sumnjivi“ posao koji su trebali toga dana obaviti, ili su to barem razlozi koje likovi navode, onemogućio im je odlazak u Split na utakmicu) nije ništa doli sinegdoha stadionskog navijanja, jer izvikivanje parola, pjevanje, glasno komentiranje, vrijeđanje i zviždanje, čak i aktivna agresija ne izostaju u scenama pred televizorom. Dramski tekst koji je organiziran dijaloški ovo prikazuje preglednije negoli ustvari jest – u drami *Dobrodošli u plavi pakao* govori se istovremeno, glasno, s emotivnim nabojem, jednom riječju kaotično.

Osim sadržajnog kaosa, drama je kaotična i formalno, jer osim klasičnog okvira, nema puno čvrstih uporišta koji nam omogućuju da tekst bez problema definiramo kao dramski. Prvenstveno nedostaje dramski sukob, bolje rečeno on je smješten na dramsku periferiju, teže je uočljiv i ne pomaže u izgradnji strukture komada. Na prvi pogled, događanja u dnevnom boravku i kuhinji Bože

Bluma prepuni su sukoba – obiteljski, klasni i regionalni (Zagreb – Dalmacija) sukobi, „svađa“ s televizijskim komentatorom te navijački sukobi, bilo međusobno, bilo s Torcidom, koju se televizijskim prijenosom prati u Splitu. Ovo posljednje je ustvari na periferiju premješten i ublažen stvarni dramski sukob. Naime, u ovoj hrvatskoj drami čija se radnja događa u ratnim godinama, a ona nije jedini primjer, reprezentiran je, iako posredno, sukob s ratnim neprijateljem. O tome se u drami izravno govori u nešto dužim replikama (o ratnoj traumi, događajima s ratišta, tučnjavi u Beogradu), prisutne su i upadice likova na tu temu, no sukob se zapravo događa mnogo dalje od Trnja i od Zagreba. On itekako utječe na likove, ali ne izravno, odnosno, više ne – ostale su priče i trauma, ali i polje na koje je premješten, doduše u svijesti likova, a to je nogometna utakmica kao metafora borbe s neprijateljem. Konotacija da se ovdje radi o mržnji i pravoj borbi bila bi neopravdana, ali da netrpeljivost navijača, čak i ostalog puka ovih dviju hrvatskih regija postoji i to upravo posredstvom nogometnih klubova (iako to nije jedini razlog), ne treba posebno napominjati. Nemoćni da išta poduzmu u vezi primarnoga sukoba, likovi drame premještaju ga na nogometni teren i još više na tribine, pa čak i u ovom slučaju ostaju zakinuti za izravno sudjelovanje u navijačkom stadionskom deliriju (iz ranije navedenih razloga) te utakmicu prate kod kuće s jednakim žarom i navijačkim kodovima, ne bi li tako stvorili iluziju da daju sve od sebe za povoljan ishod sukoba. Naravno, situacija nalikuje na satiru, jer sve ostaje na međusobnim zadirkivanjima, zafrkavanju priglupoga Čube, neuspješnim udvaranjima djevojkama, vikanju na spikera i vulgarno komentiranje događaja na terenu te na kraju lamentiranje kako su baš toga dana trebali obaviti nekakav posao koji ih je spriječio da odu na tribine, ne prihvaćajući brojne razloge koje ih u tome zapravo sprečavaju.

O satiričnosti komada govori i Sanja Nikčević u recenziji za *Vijenac* iz 2003., napominjući da ipak nije riječ o komediji (iako je drama tako podnaslovljena, a uz druge dvije drame iz trilogije postavljena u Satiričkom kazalištu Kerempuh), nego da je poetički bliže britanskom *in-yer-face* kazalištu (uz recenzičin adekvatan prijevod *kazalište koje udara u lice*), tumačeći vulgarizme, eksplicitnu uporabu opijata, spominjanje ilegalnih radnji, ali i nezaposlenost i destrukciju institucije obitelji kao obilježja ove forme. Iako se posljednja dva elementa redovito pojavljuju u književnosti tranzicije, pogotovo onoj koja tranziciju i tematizira pa nisu imanentno obilježja *in-yer-face* kazališta, ni preostale karakteristike komada nisu u toj mjeri radikalne da bismo mogli govoriti o toj pojavi suvremene dramske produkcije. Osim toga recenzentica govori o mogućem određivanju ovoga komada kao *novog kritičkog realizma* u otklonu od postmoderne drame, no bliskog kritičkom političkom realizmu, što bi kao poetička odrednica bolje funkcioniralo.

### *Dramatis personae – reprezentacija tranzicijskih kolektiva*

Sva dramska lica ovoga komada određena su na popisu samo imenom, ili, češće, nadimkom. Uz imena četvorice prijatelja iz kvarta, Bože, Čube, Zdene i Jure, stoji i odrednica *BBB*, s time da je samo Jura još i taksist, jedini je od njih zaposlen. Žac i Marija, Božini otac i majka, u čijoj se kući događa radnja, opisani su kao bivši hipi, odnosno stara rokerica, otac kao nezaposlen, a majka nema opis posla pa se pretpostavlja da ona hrani obitelj. Imenovane su Sanja i Renata, Božina sestra i njezina prijateljica i susjed Ante. Kao posljednje dramsko lice, ne bez važnosti, naveden je televizijski spiker. Obilježavanje likova kao članova navijačke skupine, zapravo je njihovo određenje kao primjera određenog kulturnog uzorka, čija sličnost ili različitost s drugim kulturnim uzorcima definira kulturu. U drami se to jasno vidi, jer je njezina struktura imanentno dijaloška, što podrazumijeva sukob stavova pa će kulturne razlike i sličnosti između *BBB*-a (kojima je navijanje način života, a sam naziv podrazumijeva čitatelju poznate kodove pa može izazvati i predrasude, što ovaj tekst sve dobro podnosi), starih hipija i rokera (starijih buntovnika, koji su prihvatili smireniji način života, ipak tvrdoglavo ustrajući u stavovima koji oblikuju neku vrstu otpora, npr. prema kapitalizmu, ideologiji, zaposlenju i radnoj kulturi i sl.) te dvaju ženskih likova (Sanje i Renate) koji na popisu nisu pobliže određeni (što ih *a priori* svrstava u konzumente masovne kulture, ili „obične ljude“, no tumačenje ostatka teksta ne daje nužno tome za pravo), biti možda i jače izražene nego, npr., u romanu. Trnjanska kuća kao mjesto radnje, devedeset minuta koliko utakmica traje kao vrijeme radnje, petorica navijača pred televizorom i tri ženska lika, ne pretjerano zainteresirana za nogomet, no imaju razumijevanja za mušku stranu, njihovi dijalozi i međusobni odnosi tvore zatvoreno dramsko diskurzivno polje. Posljednja dva lika s popisa, kojima možemo pridodati i glas Božinog „poslovnog partnera“ s kojim o propalom poslu razgovara telefonom (a time pojačava napetost kod već ionako iznerviranih *Boysa*), svojevrstne su upadice u spomenuto polje. Lik susjeda Ante, Dalmatinca, gotovo da je subverzivan element koji povremeno probija u polje i narušava njegovu strukturu, ali njegova blaga narav i nedostatak prave zainteresiranosti za utakmicu čine njegove ponekad zajedljive komentare i česte ulaske u kuću upravo dok traje utakmica pomalo komičnima, bez prave šanse da se naruše već uspostavljeni dobrosusjedski odnosi. Spiker međutim, kao komentator utakmice predstavlja, osim televizijske slike, jedinu vezu s događanjima na terenu pa se njegove replike mnogo više uvažavaju. Ostali likovi daju mu za pravo da govori, međusobno se ušutkujući ne bi li ga bolje čuli, prema njegovom neutralnom komentatorskom tonu odnose se s odobravanjem, odnosno neodobravanjem, ovisno o situaciji, komuniciraju s njim, raspravljaju i svađaju se te međusobno raspravljaju o njegovim replikama. Spiker je, prema tome, pokretač dramske radnje, koji unosi potrebu da se oko utakmice vodi rasprava, osigurava da ne ponestane materijala za dijalog.

Prvi prizor prvog poluvremena prikazuje svakodnevnu situaciju iz života Sanje i Bože, brata i sestre, raspravu koja je uvijek na granici svađe, s povremenim uvredama koje ni jedna strana ne shvaća ozbiljno. Tematski, međutim, rasprava se odnosi na potrošačku kulturu. Sam početak drame obilježen je propitivanjem potrošnje u tranziciji, odmah odajući koliko će ta tema biti važna za dramu

u cjelini. Božo prigovara Sanji, koja čeka prijateljicu pa idu „malo van“, o cijenama u klubovima u koje zalaze, a ne slaže se pretjerano ni s muškim dijelom njihovog društva koji ih časte. Istovremeno, ne uspijeva pronaći otvarač za pivo koje je kupio u lokalnom dućanu i kojega će popiti kod kuće. Naglasak je pritom, osim na nepravednu razliku u cijeni pića u dućanu i u klubu, stavljen i na rodno pitanje: replikom „...prije si mogel upast u svaki lokal, kurac, popit si kaj hoćeš...“ i Sanjinim odgovorom da možeš i sad, na što Božo zaključuje da možeš ako si žensko (Radaković, 2002: 10), problematiziraju se dvije potrošačke skupine, „šminker“ i „navijači“, pri čemu ovi prvi piju manje i skuplje (malo pivo, koje Božo iz principa ne bi pio ni da ga u klubu može platiti, ili martel i „viskač“, koje bi zacijelo popio da može), a djevojkama pića plaćaju, dok ovi drugi rijetko kada piju i u kafićima, nego kupuju veliko pivo u dućanu, piju više, a povremeno se, kao Božo svojoj sestri, požale što cure njima nešto ne plate. Također, radi se o pitanju prikupljanja kapitala, odnosno odakle novac „šminkerima, unproforcima, crnima“, dok niža socijalna klasa (Jura je taksist, Božo se pokušava baviti poslovima upitne legalnosti, Sanja je radila na Velesajmu, Žac je nezaposlen) nema novca.

Rasprava o zaradi i potrošnji nastavlja se u drugom prizoru u kojem sudjeluje cijela četveročlana obitelj. Patrijarhalni sustav vidljiv je unatoč tome što je otac nezaposlen, odnosno, prema svojim riječima, niti ne želi raditi, što je zaostatak njegove buntovničke mladosti i pokušaj otpora radnoj kulturi u tranziciji, i to iz dokolice, pri čemu štedi na tramvajskoj karti ne bi li imao za „litru i vodu“ dok se gleda utakmica. Majka je, kao što saznajemo u četvrtom prizoru (ona u drugom prizoru ima najmanje replika, uglavnom upozorenja Boži da ne psuje i povremena zadirkivanja u vezi nezaposlenosti ostalih članova obitelji), jedina zaposlena, hrani obitelj, ali i obavlja kućanske poslove. Čini se da muška riječ u ovim prizorima ima veću težinu, čemu svjedoči intonacija i broj replika muških likova, no ipak se Mariji treba opravdati kada se raspituje odakle kome u obitelji novac za troškove koji, prema njezinom mišljenju, nisu potrebni. U kratkoj raspravi s Žacom oko njegove nezaposlenosti i njezinog rada za cijelu obitelj, replike su podjednake dužine i žestine, a međusobne optužbe i opravdanja ne prerastaju u žešću svađu, liče više na svakodnevnu prepirku koja neće promijeniti situaciju, što sve daje dojam da obitelj ne živi u posebnom skladu, niti u naročitom neskladu, da se snalaze u tranziciji, ne žive ni dobro ni loše, odnose se s nostalgijom za „prošlim vremenima“ i nastoje pružati otpor potrošačkoj kulturi, koji samo prividno uspijeva, što je njima, uostalom i dovoljno.

Sukob generacija ostvaren je na ideološkoj i dokoličarskoj razini. Stari buntovnik Žac s dečkima Božine generacije uglavnom razgovara o alkoholu i nogometu, s nostalgijom se prisjećajući svoje mladosti: u „njegovo vrijeme“ igrao se bolji, pošteniji, rekli bismo, profinjeniji nogomet (pritom se prisjeća i legendarnog komentatora Ive Tomića), a pilo se tradicionalno i umjereno pa je on do toga dana ostao vjeran gemištu, a pivo ne pije. Kada se govori o nogometu, dečki ga obično slušaju, no njegovu naviku pijenja gemišta Božo smatra staromodnom, a pijenje piva svojstvom „nove generacije“, nakon čega mu Žac predbacuje neumjerenost i „balav“ odnos prema pijenju. Početkom

drugog poluvremena, prije nego li se dečki vraćaju iz obližnjeg kafića gdje su otišli „presjeći“ jednim kratkim žestokim pićem, Renata dolazi po Sanju pa njih dvije vode kratak razgovor s Marijom. Majčinski zaštitnički odnos i ispitivanje o tome gdje i s kim djevojke izlaze nailazi na neodobravanje kod Sanje, koju to očito živcira, dok se Marija opravdava svojim odgojem prema kojem je svojoj majci uvijek govorila u koje, tada popularne, klubove i kafiće izlazi. Sve navedeno svakodnevne su rasprave, nemaju težinu pravoga sukoba i potvrđuju raniju tezu da drama počiva na povremenom nerazumijevanju i manjim verbalnim neslaganjima, ali pravog dramskog sukoba ovdje nema.

Kada smo ranije govorili o kulturnom uzorku, spomenuli smo navijačku supkulturu, čiji pripadnici pružaju otpor potrošačkoj kulturi (u potrošačkom društvu trude se biti „nepotrošači“, ako treba i u sukobu sa zakonom) i ostarjele buntovnike, nostalgичne za predtranzicijskim vremenima, koji ne odustaju od otpora ni u tranziciji (radili, nisu zaradili, pa u kapitalizmu odustali od posla), ili, kao Marija, nemaju izbora pa su zaposleni kod profitera liberalnog kapitalizma (barem tako tvrdi Žac u četvrtom prizoru prvoga poluvremena). Ideološki, međutim, ovaj tekst sve likove prikazuje kao domoljube pa iako iz njihovih replika ne čitamo osobite desničarske stavove, koje domoljublje ponekad sugerira u 90-im godinama, prepoznajemo određeni negativni odnos prema komunizmu i „zdravi“ nacionalizam obilježen navijačkim zanosom i ranije spomenutim na periferiju izmještenim dramskim sukobom, koji se posredno odnosi na ratnog neprijatelja. Potvrdu tome nalazimo u Žacovim replikama u istom prizoru, kada govori da nije htio biti partijski komunist, iako gaji neke antikapitalističke stavove te u trinaestom prizoru gdje se u raspravi naziv „Jugoslaven“ tretira kao izdajica, a Žac opravdava svoje liberalne stavove kao antikomunističke i domoljubne, koji se u danom vremenu ponekad ne smatraju dovoljno čvrstim i opravdanima.

### *Elementi popularne kulture*

Sljedeće ću odlomke posvetiti kratkoj analizi brojnih motiva vezanih uz popularnu kulturu, kulturu dokolice i svakodnevne koji se u drami pojavljuju vrlo često, pokazujući nam dijalogizaciju drame s popularnom kulturom i mogućnost da tekst i sam zaživi kao njezin aktivni dio. Drama počinje tematiziranjem vjerojatno osnovnog elementa provođenja dokolice u kulturi mladih – izlazaka. Navijači, rekli smo, biraju jeftiniju varijantu kupovine i konzumacije alkohola kada nisu na tribinama, a utakmicu gledaju kod kuće, u grupi, ako nisu u mogućnosti otići na gostovanje. Sanja i Renata, mogli bismo reći, prosječni potrošači, izlaze u neke od tada popularnih zagrebačkih klubova, u „Sokol“, „Best“ ili „Dallas“, koji su u devedesetima, početkom kojih su i otvoreni, postavljali nove tehničke i organizacijske standarde klupske glazbe. Zagrepčanima i danas ovi klubovi mogu biti poznati, iako s izmijenjenim repertoarom i ukusom publike. U nepovjerljivom odnosu prema muškom dijelu društva, Božo ih naziva „šminkerima“, „unproforcima“ i „crnima“. Dok je „šminker“ i danas popularan naziv za određenu klasnu skupinu, u vrijeme odvijanja drame „unproforac“ je mogao biti

pogrdan naziv, zbog ne posve pozitivnog odnosa Hrvata prema UNPROFOR-u. Sanja u poluvremenu telefonira s Talijanom, a u društvu spominje i Francuza pa pretpostavljamo da se moglo uistinu raditi o pripadnicima tih snaga koji su u tim trenutcima bili na dopustu. „Crni“ bi, prema tome, mogla biti Božina uvreda za Talijana.

Nogomet je središnji tematski dio drame, a likovi osim navijanja govore o pravilima, povijesti hrvatskog klupskog nogometa, najviše, naravno, o Dinamu, ali spominju i utjecaj nogometa na kulturu. Uvodna didaskalija pretpostavlja da soba koju gledamo na pozornici izgleda poput „malog hrama BBB-a“. Kao rekviziti spominju se suveniri, koje fanovi oduvijek skupljaju, ali i poster, čija je popularnost kao kolekcionarskog materijala mladih nestala otprilike s devedesetima i značke, popularne u socijalizmu, a danas uglavnom u ulozi kolekcionarskog materijala. Za pravi Dinamov hram neizbježan je i „plavi 9“, dres s tim brojem kojega su nosili legendarni napadači Dražan Jerković i Slaven Zambata, a poslije njih Šuker, Viduka i današnji mladi Andrej Kramarić. U petom prizoru prvog poluvremena ulaze dečki spremni za utakmicu. Didaskalija otkriva njihov izgled koji i danas važi kao navijački imago: „spitfajerice“ (spitke, jakne marke „Spitfire“, deblje jakne do struka s kapuljačom, čije se nošenje povezuje s mladim pripadnicima radničke klase, pankerima iz 80-ih i 90-ih, skinheadsima i navijačkim skupinama, a posebno s „ultrasima“, ozloglašanim ograncima navijačkih skupina), kape, šalovi i majice s navijačkim motivima i plave traperice. Zbog izgleda i načina na koji dečki ulaze, Marija ironično komentira da je Božo doveo cijeli stadion, na što joj on odgovara da Sjever nije mogao doputovati, misleći upravo na najvatrenije navijače koji se tradicionalno okupljaju na sjevernoj maksimirskoj tribini, za koju su i ulaznice uvijek najjeftinije. Kada se u temama dijaloga dodiruje povijest Dinama, spominju se najpoznatije situacije: najprije susjed Ante, kojega nogomet prema njegovim riječima ne zanima, zadirkuje navijače zbog promjena imena „Dinamo“ u „Croatia“ 1993. godine (hvaleći se pritom nepromijenjenim Hajdukovim imenom od njegova nastanka, na što je Torcida vrlo ponosna), što se smatra političkim potezom predsjednika Franje Tuđmana, ne bi li se ime kluba distanciralo od komunističke prošlosti (dinamo-motor kao simbol napretka pojavljuje se u imenima klubova brojnih bivših komunističkih zemalja) i promoviralo novonastalu neovisnu državu u Europi i svijetu. Taj potez, a i predsjednikova uloga u upravi kluba te sama uprava, postali su metom BBB-a koji su tražili povrat imena „Dinamo“, a Radakovićeva drama, koju su na premijeri upravo i pogledali Dinamovi navijači uz himnu koju je svirala *punk-rock* skupina „Pips, Chips & Videoclips“, smatra se angažiranom u istom zahtjevu navijača. U tome leži i političko-subverzivna dimenzija drame, zbog čega je neposredno nakon premijere naišla na oštru kritiku (v. o tome Nikčević, 2003). Nezaobilazno je i hvalisanje nogometnim znanjem, primjerice podatak da je najviše *hat-trickova* za Dinamo dao upravo Jerković, tadašnji najbolji Dinamov strijelac svih vremena (nekoliko godina kasnije nadmašio ga je Igor Cvitanović), dok dečki nabrajaju još nekoliko legendarnih golgetera: Zambatu i Josipa Gucmirtla iz „zlatne generacije“, Franju Wölfla (koji je u Dinamu igrao 40-ih) i Dragu Vabeca (Radaković, 2002: 20-1). Koliko je poznavanje Dinamove

povijesti ključno za navijače i koliko su sport i sportaši visoko na ljestvici simboličkih vrijednosti pokazuje i situacija u kojoj inače ne baš bistri Čuba nabraja sve igrače iz „zlatne generacije“ koja je osvojila Kup velesajamskih gradova 1967. godine, pobijedivši u finalu Leeds na Maksimiru i sačuvavši rezultat neriješenim ishodom u gostima te postavši tako jedina hrvatska momčad koja je osvojila neko europsko natjecanje, a zatim i generaciju koja je pod Ćirom Blaževićem osvojila jugoslavensko prvenstvo 1982., postavši omiljena generacija među navijačima, koju su između ostalih činili i Velimir Zajec, Cico Kranjčar, Mlinarić, Deverić i Marijan Vlak (isto: 42). U drugom poluvremenu likovi se prisjećaju događaja iz 1990. godine s nikada odigrane utakmice između Dinama i Crvene zvezde na kojoj je Zvonimir Boban udario nogom srpskog policajca bosanske nacionalnosti, koji je tukao Dinamovog navijača na travnjaku (isto: 54). Nedugo nakon toga Zdeno, jedan od navijača, objašnjava Renati pravilo zaleđa, odnosno „ofsajda“, što je kod slabijih poznavatelja nogometa često izazivalo nedoumicu pa se ta tema popularizirala u svakodnevnim razgovorima o nogometu.

Dijakronijska perspektiva otpora javlja se u obliku priča o socijalizmu i o aktualnom ratnom stanju u državi. U četvrtom prizoru prvoga poluvremena Božo prepričava situaciju iz kafića kada je branitelj obolio od PTSP-a ozlijedio njegovog prijatelja strelicom za pikado, a Jura se nadovezuje s pričom o samoubojstvu nekog branitelja, također oboljeloga, na Jarunu. Iako je moguće da likovi ove priče barem djelomično izmišljaju, ili su i sami čuli prepričavanja, slušatelji uvijek slušaju onoga koji pripovijeda, jer su priče očito zanimljive, bile one vjerodostojne ili ne. Priče toga tipa redovita su tema tzv. drame ratne traume, koja je česta i u hrvatskoj književnosti 90-ih i početka 2000-ih, a nerijetko su se pojavljivale u crnim kronikama dnevnoga tiska (isto: 18-20). Zatim, u trinaestom prizoru, svjedoci smo Božinoj ratnoj priči iz prve ruke. U početku usmjerena na navijače Hajduka koji uvredljivo skandiraju navijačima suparničkog kluba, Božina kritika opravdava Zagrepčane koji su u rat išli dobrovoljno. Na kraju, uzrujan, Božo se vraća na događaje s bojišta u Jamničkoj pa ga ostali smiruju ne bi li ih podsjetio na PTSP-ovce iz ranijih priča, iako i sam priznaje da bitku nije doživio, jer su ga slomljene noge otpustili pa time još jednom umanjuje vjerodostojnost priče, koja zbog je zbog ozbiljne tematike, vrlo ozbiljno shvaćena (spominje koncentracijski logor Manjača na teritoriju Republike Srpske i zloglasnu novozagrebačku vojarnu „Maršalku“, gdje se danas nalazi Ministarstvo obrane). Žac, koji je bez upadica (za razliku od ostalih) pratio priču svoga sina, na njegov zaključak da su oni srušili Jugoslaviju ironično pita je li on Mesić pa nastavlja već opisanu priču o socijalizmu, koja gradi njegov tranzicijski ideološko neopterećeni identitet (isto: 30-35).

Kao domoljubi i navijači, čiju kulturu muški likovi u drami reprezentiraju, njihove su priče o rodnome gradu prikazane izrazito lokalpatriotski. Spominjali smo upadice susjeda Dalmatinca, koji izvana provocira zatvoreni navijački diskurs svojim periodičnim posjetima, a k tome prodaje vino i pršut hvaleći svoju domaću robu iznad jeftinije industrijske. U tim se scenama odjednom javlja mnoštvo glasova i raste napetost koja nikada ne prelazi u konflikt (susjedi su u dobrim odnosima),

nego se kanalizira prema televizoru i situaciji na terenu, ili preko šala na račun Dalmatinaca koje nisu izravno upućene Anti, koji ih s podsmijehom prihvaća i ne propušta podsjetiti na situaciju da u prvom poluvremenu Hajduk uvjerljivo vodi s 2:0. Međutim, lokalpatriotizam se još jače odražava na mikrorazini, govorimo li o zagrebačkim kvartovima koji su nekada (a i danas u manjoj mjeri) bili rivali i poprišta navijačkih i „huliganskih“ obračuna (poznato je rivalstvo Trnja i Peščenice, Dubrave i Trnave, Črnomerca i Trešnjevke i sl.). Čuba kao najokorjeliji navijač, kome fizički sukob nije stran, prepričava kako se u Klubu 88 potukao zbog nečije izjave da je „Dubrava do Kvatrića“, na što je Čuba odgovorio da je „Trnje do Trgača“ (Jelačićevog trga) i izazvao sukob.

Rituali svakodnevice za navijače su povezani s mačizmom, samodokazivanjem i otporom dominantnoj kulturi. Slobodno vrijeme, kojega mlađi likovi uglavnom imaju previše, provode u socijalnom eskapizmu u vidu alkoholizma i konzumacije opojnih sredstava, u kvartu ili kafiću, „ne radeći ništa“ uz cigaretu, na tribinama i u tučnjavi. Ova stereotipna slika navijača čitatelju je poznata iz medija i svakodnevice, ali drama ne prikazuje ni jedan lik negativno, nego se fokusira na njihove socijalne probleme, društvenu nezainteresiranost i pozitivan otpor prema dominantnoj kulturi, ideologiji i ratnom neprijatelju. Oni su pripadnici alternativne kulture, koja ne teži postati dominantnom, čak i prihvaćaju činjenicu da će nekako upravo njihova socijalna klasa biti u svakoj situaciji potlačena i da im ništa drugo ne preostaje, nego se braniti i pružati otpor. Stoga mladim muškim likovima ove drame nisu strana mačistička hvalisanja u vidu priča o sitnim zabranjenim radnjama, npr. pušenju duhana u osnovnoj školi i opravdavanju svog statusa pušača (isto: 42-44), tučnjavama u kvartu (45), ali i na Maksimiru i u Beogradu (61-3), a pri kraju i podsmijehivanje njima suprotnim supkulturama: studentima s Filozofskog fakulteta (65) i hipijima (69) u sceni kada zajedno s njima Žac puši „travu“. Likovi mladih djevojaka, Sanje i Renate, replikama su manje zastupljene u drami i također stereotipno oblikovane. Kao pripadnice dominantne potrošačke struje (o čemu je već bilo riječi), neće se zapravo slagati s navijačkim navikama i pričama, ali će ih tolerirati, jer su i same, zapravo, pripadnice iste klase (Renata zna otvoriti bocu na štok, što se smatra tehnikom uličnog pijenja, a iako je nogomet ne zanima, neće imati ništa protiv da o tome nešto priupita muške prijatelje). u međusobnim razgovorima pojavljuju se teme iz svakodnevice, kao posudba odjeće, ili u drugom poluvremenu, problematiziranje abortusa, „abića“, kako one izgovaraju (isto: 52).

### *Dramski jezik i pismo*

Borivoj Radaković piše na kajkavskom dijalektu, jeziku, kako ga on naziva, preciznije na zagrebačkoj kajkavštini, idiomu koji se u govoru djelomično izgubio, a djelomično izmijenio, tako da sada više ne podsjeća na književni jezik dramske trilogije *Plavi grad*. Zanimljivo je da Radaković osim jezika koristi i pravopis koji slijedi kajkavštinu, pravopis koji je on sam artikulirao za potrebu svojih tekstova. Slijedeći kajkavsku dijalektologiju, iz pravopisa su potpuno izbačeni glasovi *ć* i *đ* te



adekvatno zamijenjeni glasovima *č* i *dž*, a refleks jata je dosljedno ekavski. Morfološki, izmijenjeni su nastavci za dativ jednine muškoga roda, u slučaju kada imenica završava morfemom –o (npr. Božo – Bože, bit će Božo – Božoj), genitiv množine muškoga roda glasi –ih (novac – nofcih), a treće lice množine prezenta dobiva nastavak –iju, umjesto –e (vubiju, lupiju). Što se glasovnih promjena tiče, dolazi do uobičajene kajkavske proteze (ubit – vubit), obezvučenja finalnog glasa u riječi (zapraf, krf, vrak, bok) i tretiranja glasa *v* kao zvučnog i kao takvog podložnog promjeni (žifciraš, ftopil). Leksički, tekst obiluje vulgarizmima, lokalnim frazemskim poštapalicama (npr. „Kaj da s njim otvaram? Tramvaj?“, metar dana i sl.) i šatrovačkim zagrebačkim govorom (vugla, piglu) i kajkavskim leksemima: blitvar, bluvati, Čifut, diša, gorji (gori), guba, flajšmašina, furati, hrustiti se, huljski (posprdn), ikebana, maron (marka), pocepati, šerajzla, škija, šorati, šupiti, začoriti, žilet (svojstvo visine), žlundra...

Na kraju bi se mogla povući još jedna zanimljiva paralela ovoga komada s popularnim romanom hrvatske i europske književnosti. Iako se proza u trapericama u hrvatskoj književnosti formirala početkom 70-ih, romanima Majetića, Majdaka, Šoljana, Slamniga i Glumca pa ne možemo govoriti o istom književnom razdoblju, drama *Dobrodošli u plavi pakao* podsjeća upravo na karakteristike ovoga književnog tipa. Mladi likovi iz urbane sredine i stariji buntovnici nose traperice, radnja se fokusira na rituale svakodnevice, dokolicu i otpor iz dokolice, stereotipe u ponašanju (ali ne i plošnost likova) i jezično oponiranje (korištenje govorenog jezika zagrebačke omladine), uz neke razlike imanentne suvremenom hrvatskom dramskom pismu, kao što su naznake disfunkcionalnosti u obitelji te poljuljani patrijarhalni sustav (iako su ženski likovi stereotipizirani) i bliskost ratne tematike, jasno prepoznatljiva u čitavom žanru hrvatske „drame ratne traume“.

### *Nemreš pobjeć od nedjelje, Dvije i Fragile Tene Štivičić*

Kada se propituje reprezentacija dokolice u tranziciji, ne može se zaobići rani tekst dramatičarke Tene Štivičić *Nemreš pobjeć od nedjelje*. Naslov je satkan od dva elementa: nemogućnosti bijega, odmaka, otpora te nedjelje kao „obiteljskog dana“, semantičkog polja, simboličnog čvorišta kada obiteljske anomalije i frustracije izlaze na vidjelo. (usp. Rafolt: 80). Nedjelja<sup>20</sup>, neradni dan, simbol dokolice, zapravo je plodno tlo za dramske situacije među likovima

<sup>20</sup> „ONA: Nedjelja je. Ne podnosim nedjelju. Nedjelja je još gora od onog bezidentitetnog utorka! Dosadna, bezlična, glupa. Ko fol, obiteljska. Dan kad su sve obitelji doma pa si lijepo zajednički, u toplom krugu obitelji, mogu ići na živce. Dan kad imaš legitimno pravo da ništa ne radiš i razmišljaš o svim stvarima koje si trebao napraviti, ali nisi, pa ćeš pokušati sutra, ali do sljedeće nedjelje opet nećeš uspjeti.“ (Štivičić, 2008: 45) Dokolica se povezuje s dosadom i besmisлом, što je razumljivo uzevši u obzir da govorimo o likovima bez stalnog zaposlenja, koji radničku kulturu još uvijek povezuju s roditeljskom (dan kada ne rade oni koji hrane obitelj) i masovnom kulturom (dan kada ništa ne radi pa dolazi do manjka sadržaja dokolice), a ne s odmorom od vlastitog

koji zajedno žive, bilo obiteljima ili mladim parovima kao što je u Štivičićinoj drami slučaj. U početnim se dužim replikama likova najprije osjeća ravnodušnost, odsutnost napetosti, pokušaj suočavanja s neradom u dokolici („Ne možeš sve četiri u zrak pa što bude.“ - Štivičić, 2008: 17), a zatim nedostatak izravne dramske komunikacije (minus-postupak, usp. Rafolt: 73). Riječ je, prema Rafoltu, o postdramskom postupku ne-događaja kao radnje, nedostatku zapleta zbog sukoba duboko u emotivnim životima protagonista te izostanku *agona*. Količina komunikacije obrnuto je proporcionalna njezinoj obavijesnosti (isto: 74). Unutarnji sukobi protagonista rješavaju se nečinjenjem u javnom (točno određeni noćni klub u kojemu se prijatelji ritualno okupljaju, iako vlastitim priznanjem time nisu zadovoljni) i privatnom prostoru doma, eskapizmom u obliku droge (On), ili slatkiša i crtanih filmova (Ona), konzumacijom bez kulturne proizvodnje i pružanja otpora iz dokolice.

Tri drame Tene Štivičić objavljene u knjizi *Dvije i druge* obilježene su parovima mladih likova u tranziciji kojima droga kao dio slobodnog vremena nije strana pojava. Ona i On u *Nemreš pobjeć od nedjelje* drže do svojih rituala konzumacije marihuane, a povremeno i kokaina (kada za to imaju novca), koje Ona oštro razlikuje od „besmislenog“ pušenja njezinog partnera sa svojim prijateljima (Štivičić, 2008: 35-6). Anja i Lena u drami *Dvije* (isto: 80 i 89) konzumiraju marihuanu i alkohol, zatim kokain, a prvi intimni susret Srbina Marka i Novozelandske Gayle u njegovom londonskom stanu u drami *Fragile* obilježen je kokainom, skupim vinom i kavijarom (isto: 173). Radi se o potrošačkom skoku u konzumaciju onih proizvoda koji se shvaćaju kao simbol elitnog potrošaštva i visoke klase, a Marko ga čini ne bi li, u maniri svoje pradomovine, dočeka neke prijatelje „punim stolom“. Prijatelji na kraju ne dolaze, Marko se financijski istrošio, a „elitna konzumacija“ ne udovoljava prehrambenim potrebama imigranta koji se snalazi u britanskoj posttranziciji.

„Pozornica na kojoj žive *Dvije* pretrpana je stvarima svakodnevnog života, od onih koje su za život nužne do onih, a tih je mnogo više, koje to nisu. Uglavnom su to stvari koje se posjeduju iz obijesti, kao posljedica prevare da je ugodaj života pod našom vlastitom kontrolom“ (isto: 63). Uz ovu se didaskaliju, uvodnu drami *Dvije*, dobro slaže citat prvog poglavlja (*Dovršeno odvajanje*) Debordove knjige *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*: „Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektakla. Sve što se izravno proživljava, udaljava se u predstavu (Debord, 1999: 35). Tome treba dodati pojašnjenje iz istog teksta: nije moguća opreka spektakl/djelotvorna društvena aktivnost. Spektakl koji obrće stvarnost djelotvorno se proizvodi, proživljena stvarnost prihvaća poredak spektakla, iz čega slijedi da stvarnost izvire iz spektakla i spektakl postaje stvaran: „To recipročno otuđenje bit je i temelj sadašnjeg društva“ (isto: 38). *Dvije* protagonistice drame, djevojke u dvadesetima, odjevene,

---

rada. Spominje se „bezidentitetni utorak“, dakle radni dan koji je također ispražnjen od sadržaja dokolice, jer ga se u ovom kontekstu shvaća kao neradni te razmišljanje o stvarima koje je čovjek trebao napraviti ali nije, dakle o raznim situacijama kada se mogao prihvatiti posla, možda i nešto zaraditi, ali ne i stupiti u stalni radni odnos.

našminkane i ošišane prema posljednjoj modi, žive u stanu, odnosno na pozornici pretrpanoj akumuliranim spektaklom, znakovima vladajuće proizvodnje, znakovima otuđenja, izopačenog pogleda i lažnog svijeta. Dolazimo do razloga postdramske tendencije ne-činjenja<sup>21</sup>: čin je onemogućen djelovanjem društva spektakla, odnosno postoji privid da se čini i proizvodi: „spektakl je potvrda privida i potvrda cjelokupnog ljudskog života. Društveni život je privid.“ (usp. isto) Primijetiti valja i to, da je u prvoj rečenici didaskalije korišten pojam *pozornica*, kao mjesto na kojem Dvije žive. Prema tome, kazališna pozornica na kojoj se odigrava komad ne reprezentira stan, nego prezentira samu sebe. Dvije su imanentno kazališna lica, a time ih ne čini samo drama kojoj pripadaju, nego njihov način života, kulture i dokolice, Debordovo proživljavanje koje se udaljava u predstavu, prevara da je ugođaj života pod našom vlastitom kontrolom.

*Dramatis personae* drame *Nemreš pobjeć od nedjelje* sažet je i jezgrovit: Ona i On. Prema Rafoltu (74) Ona je ne-On pri čemu se problematizira patrijarhat i muško-ženski odnosi te nemogućnost uspostave zdrave ženskosti. Ipak, s obzirom na to da je Ona navedena prva, može se gledište obrnuti pa je On ne-Ona, a problematika ostaje ista s time da se bolest i tjelesnost pripisuju muškom, a ne ženskom liku. Kako god da se ovo tumači, oba su dramska lika podjednako problematična, bilo u svojoj karakterizaciji, bilo u pitanju njihove funkcije kao likova uopće (Rafolt ih naziva ogoljenom dramskom sviješću). Rafolt dobro napominje da su On i Ona ne-Oni, odnosno da element zajednice izostaje<sup>22</sup>. Paradoksalni podnaslov koji slijedi okvire postdramske poetike, *monodrama za dva lika* ujedno sugerira dijalošku komunikaciju kao smisao teksta i nemogućnost njezina ostvarenja u manjku elementa zajednice. Likovi drame *Fragile* mladi su imigranti u Londonu

---

<sup>21</sup> „ANJA: (...) Znaš, meni se nikad nije dogodilo ništa... zanimljivo... hoću reći, ništa, onako kao filmski zanimljivo... Recimo, kad bismo žanrovski dijelili život onda bi moj bio komorna drama s elementima groteske... znaš, a nikako, akcijski. Nikad me nitko nije opljačkao, nije me oteo ni držao kao taoca, ni tražio otkupninu, nisam doživjela nikakav sudar, ni potres, ni ikakvu elementarnu nepogodu, šta ja znam, dobro, bio je rat, al' to nije to. Evo, čak se ni u liftu nikad nisam zaglavila. Voljela bih znaš da sam bila u nekoj jako opasnoj situaciji i da mi je život visio o koncu, ali da sam se onda spasila, ili da me netko spasio, netko kao Aragorn iz *Gospodara prstenova*, naprimjer... ili tako nešto.“ Posljedica vlastitog nečinjenja u Anjinoj replici povezuje se s vanjskim utjecajima i uspoređuje s popularnim filmom. Djelovanje se događa samo u dinamičnoj fikcionalnoj formi holivudskog akcijskog ili fantastičnog filma. Zanimljivo, Anja ni u ovom slučaju ne želi igrati junakinju akcijskih događaja, nego žrtvu koju junak oslobađa, dakle ponovo pasivnu ulogu, *kojoj* se nešto događa. Rat nije dobar primjer, jer se nije dogodio njoj, nego *oko* nje, dalje od nje. S druge strane, komorna drama (s elementima groteske) shvaća se kao nezanimljiva forma, bez napetosti i uzbuđenja, a tom žanrovskom određenju bliska je i drama *Dvije* (iako činjenica da djevojka hoda s ocem svoje prijateljice i mužem njezine majke nije zapravo groteskna, no možda je na neki način bizarna). Ne uspoređuje se, dakle, reprezentirani život u filmu sa „stvarnim“ životom, nego život s filmskim scenarijem – spektakl je obrnuo stvarnost.

<sup>22</sup> Rafolt (2010: 84) prepoznaje čin otpora u imenima i postupcima likova On i Ona. Ona se odupire retoričkom i etičkom svođenju na njegov identitet (On-a), a On njezinoj želji za kontrolom.

koji su snalaženje u tranziciji zamijenili snalaženjem u novoj sredini u kojoj je tranzicija već završila, a definirani su porijeklom i jezikom pa i načinom na koji koriste engleski koji nikome nije materinji (osim Novozelandske Gayle koja se odaje naglaskom). Dio prilagodbe, nalaženja posla, zapravo promjene identiteta u novoj sredini čini i jezično snalaženje. Cimeri Mila (Hrvatica) i Marko (Srbin) htjeli bi se okušati u nastupima pred publikom, kao pjevačica u mjuziklu<sup>23</sup>, odnosno komičar i međusobno se redovito podsjećaju da moraju poraditi na izgovoru. S druge strane, nešto stariji likovi koji su egzistenciju već osigurali, poput Bugarina Michija i Marte, čistačice slavenskog porijekla koja je životnu sredinu mijenjala toliko da joj se nacionalni identitet posve izgubio, ne mare za jezični idiom kojim se služe, što je gramatički vidljivo u njihovim replikama.

Michel de Certeau u *Invenciji svakodnevice* definira pojam *fabrikacije* kao „skriveno proizvodnje“, raspršene na prostorima koje određuju i zauzimaju sustavi proizvodnje (televizija, trgovački lanci, urbani prostori). Totalitarno širenje tih sustava čini „potrošače“ koji ne analiziraju što čine s proizvodima. (usp. de Certeau, 2003: 33) Primjer iz drame *Fragile* lik je Erika, norveškog imigranta u Londonu koji radi kao montažer vijesti neke televizijske kuće, u trenutku njegova uvođenja montira vijest s bojišta nekog ratom zahvaćenog područja.

„MILA: A ti ne misliš da imaš odgovornost smontirati tu vijest i podijeliti je sa svijetom?

ERIK: Pa zapravo, svijet će još koju minutu biti ljepši bez te vijesti.“ (Štivičić, 2008: 176)

Odgovornost pojedinca da obavi svoj posao u medijima, proporcionalna je odgovornosti medija u širenju „istine“. Erikova replika ukazuje na stav da bez medijskog praćenja i naglašavanja određenih svjetskih događaja ti događaji u očima konzumenata gube na važnosti. U didaskaliji nekoliko stranica ranije, Erik se divi vještini snimatelja koji je uhvatio krupni plan ranjenoga vojnika, jer će takav detalj pridonijeti senzacionalizmu cijele vijesti, koju gledatelj konzumira bez proizvodnje značenja i socijalnog angažmana. Anjin ljubavnik, Lenin otac i Sonjin muž, književnik Emil u drami *Dvije* prikazan je kao potpuno medijski konstruiran lik koji govori kao da daje izjavu i ponaša se kao da je pred njim kamera. Njegova odsutnost u komunikaciji, koja se svodi na davanje izjava kao za dokumentarni film, dovodi do toga da ga Lena (prije nego li otkrije Anji da se radi o njezinom ocu) naziva TV-čovječuljkom (isto: 75). Kritika sebičnosti i slabosti ovog muškog lika, unatoč njegovoj popularnosti u struci, svela ga je na televizijski proizvod čije replike su upućene posredno, a njihovo značenje ne dopire do konzumenata. Kada Lena nakon nesreće završi u bolnici (isto: 99) pa do kraja drame, ne prestaje medijsko praćenje njezine obitelji, obitelji poznatog pisca pa se čitatelju/gledatelju

---

<sup>23</sup> Iako Michi zahtijeva nešto provokativniji Milin nastup, a možda čak i striptiz točku, Mila u svojoj odlučnosti da postane ozbiljna pjevačica pruža otpor takvim oblicima nastupanja (v. Štivičić, 2008: 151). Miline taktike pri snalaženju u novoj sredini uključuju i propitivanje autoriteta, iako on donosi samo financijski, ne i klasni napredak. Sličan otpor pruža i Marta, lik koji je dugotrajni proces prilagodbe već prošao.

postavlja pitanje o vjerodostojnosti replika u odnosu na pozadinske novinski konstruirane činjenice o dramskim likovima.

Obiteljski odnosi u dramskim tekstovima koji se odnose na tranziciju u mnogim su slučajevima narušeni i predstavljaju osnovu za dramski sukob. Obitelj Gejev u *Dvije* može se analizirati u tom kontekstu: Emil, poznati književnik oženjen je za Sonju, koja zna za njegov odnos s dvadesetak godina mlađom Anjom, no ne zna da je ona ujedno najbolja prijateljica njezine kćeri Lene, s kojom često vodi telefonske razgovore u kojima djeluje nesigurno u ulozi žene i majke. S druge strane, Lena koja ima nešto preko dvadeset godina rastavljena je žena ratnog profitera koji se i dalje upliće u njezin život i život njezine majke (v. isto: 89). Lenin odnos s muškarcem službeno je (neslavno) završio u izvanscenskom vremenu (prema Pavis, 2004: 405), Anjin i Emilov odnos započinje, razvija se do vrhunca i pada tijekom scenskog vremena, a Sonjin i Emilov brak započeo je prije, traje tijekom i nastavlja se nakon scenskog vremena. Prvi odnos je prekinut, preostala dva su narušena, a posljednji spomenuti za sobom ostavlja disfunkcionalnu tranzicijsku obitelj.

Taktike snalaženja u popularnoj kulturi zanimljive su u sve tri drame Tene Štivičić objavljene u knjizi *Dvije i druge*. Planiranje budućnosti mladih djevojaka u drami *Dvije* kreće se oko financijskih pitanja, koje namjeravaju riješiti udajom za zaposlene imućnije muškarce. Rečeno je da Lena iza sebe već ima propali brak s bogatim ratnim profiterom (u dijalozima ga nazivaju Kumom), a Anja je ljubavnica popularnom književniku s kojim ne planira brak. Ni jedna ni druga ne razmišljaju o stalnom zaposlenju kao mogućoj opciji, što zapravo nije taktika otpora masovnoj kulturi, nego privilegija visoke klase iz koje Lena potječe i na čiji račun žive, jer je Anja iz srednje građanske klase, obitelji prosvjetnih radnika:

„ANJA: Zašto, zašto... Nisu se snašli u tranziciji. To su te generacije, sve će nama naša partija... Ne treba kuća na moru kad imamo sindikalno odmaralište, ne treba račun u inozemstvu kad ćemo imati penzije. A dijete, ko jebe dijete, nek se snalazi u kapitalizmu.“ (isto: 85)

Razmišljaju njih dvije, međutim, o mogućnosti naglog bogaćenja na temelju fenomenologije „otpada“, naime, nadaju se da će napisati pornografski roman koji će ih preko noći učiniti popularnima:

„LENA: Ma, to ti nije uopće teško. Moramo u svakom slučaju biti kontroverzne. Nema baš kod nas nekih pornoknjiga, jel' tako? Nema: Znači, bit ćemo prve. I samo moramo biti jako ufurane u to što radimo. Još smo komadi i puno će nas slikat za novine. Ali morat ćemo se furat da smo jako skromne. Kao, jesmo super zgodne i užasno smo nabrijane, ali ne volimo da nam se to govori, jer je zapravo puno bitnije da smo pametne. (...)“ (isto: 93)

Situacija je posve različita za likove imigranata u drami *Fragile*, a njihova je situacija čak oprimgjerena Gayleinin<sup>24</sup> „grafom prilagodbe“:

„GAYLE: Ovaj graf prikazuje tipično razdoblje adaptacije u prvih nekoliko godina. Vidiš... Na početku – nalet energije – 'Sve mogu! Što god treba. Krenuo sam prema gore!' Obično slijedi nagli pad. Manjak energija, pesimizam, defetizam. To je kratkoročno. Zatim još jedan uspon, polagan, ali kontinuiran. Što više vremena prolazi, to je stvarniji. Slijedi još jedan pad, suočenje s praktičnim problemima. To može potrajati , ali prođe. Intenzitet iskustva ovisi o osobi, ali manje-više svi naši klijenti prođu ovu krivulju prije nego se stvarno smjeste i stvore sretno i stabilno okruženje.“ (isto: 166)

Marko u dijalogu s Milom govori o pojedincima koji mijenjaju snalaženje u tranzicijom zahvaćenim gradovima južne Europe ili ruralnih mjesta razvijenih zemalja sjeverne Europe sa snalaženjem u novom posttranzicijskom londonskom urbanom okruženju. Prema njegovim riječima, radi se o ekscentricima koji su u bijegu od tranzicije, u kojoj se ne bi znali snaći:

„MARKO: (...) On je jednako tipičan za Norvešku koliko si ti za Hrvatsku. Tipični ne odlaze, bre. Mi koji odemo, odemo jer se ne uklapamo. Je l' misliš da bi mogla da posećuješ ljubavnike gola po Zagrebu? Da te ne bi izopštili?“ (isto: 183)

## Zaključak

O tome da je popularna kultura vezana uz kazalište od njegovih početaka, podataka ne manjka. Dionizov teatar u doba svečanosti, kada su se drame prikazivale, bio je spektakl razmjera nenadmašenih u antičkom vremenu, a u proporcijama rijetko nadmašenih i u modernom vremenu. Svečanosti su pobuđivale jedinstven interes zbog izvrsne produkcije i činjenice nacionalne zabave, a sudjelovale su sve klase, muškarci, žene, dječaci i robovi. Živa publika davala je bučne reakcije, žiri je teško mogao ostati objektivan. Aristotel je podijelio publiku na dvije klase: kulturnu klasu i neuku masu, a ovim posljednjima prilagođavali su se glumci. U *Poetici* pokazuje nisku razinu popularnog ukusa: prosječni gledatelj voli „sretne završetke“, a malo mari za umjetničku viziju i kompoziciju. Vrline su nagrađivane, a mane kažnjavane (usp. Cantor i Werthman, 1968: 12-18). Izvedbene forme prepoznate su u popularnim antičkim igrima, trkama, gladijatorskim borbama s lavovima, zatim u srednjovjekovnim ritualima i festivalima krunidbe. *Comedia dell'arte* shvaćena je kao institucionalizirani oblik popularnog spektakla (Barthes i Bahtin prema Fiske, 2001: 96). Nogomet i boks vuku pučke korijene, pritom izazivajući i oslobađanje i rekreaciju, odakle i neredi i tenzije

---

<sup>24</sup> Gayle je osigurala svoju egzistenciju kao vlasnica hostela. Ipak, njezina neprilagođenost izvire iz umjetničke profesije, koja uvijek traži mogućnosti izražavanja, izlaganja pa čak i uvjeravanja publike u vrijednost svojih konceptualnih instalacija.

prilikom tih utakmica, odnosno borbi (Fiske, 2001: 95). Bulevarska kazališta<sup>25</sup>, mala pariška i londonska kazališta s kraja XVIII. i početka XIX. stoljeća davala su popularni, zabavni repertoar, a istovremeno je i cirkus u svom zlatnom dobu. O urbanima zabavama, vodviljskim kazalištima koja su pretvorena u male filmske dvorane te popularnim izvedbenim formama u XX. stoljeću bilo je posvećeno poglavlje ovoga teksta. Zanimalo nas je, ipak, što je s popularnim čitanjem dramskih tekstova i izvedbenom praksom, naročito domaćom i suvremenom, od kraja XX. pa do desetih godina XXI. stoljeća. Korpus suvremenih hrvatskih dramskih tekstova pokazao se uvelike zahvalnim za analizu, posebno kada je riječ o interpretaciji dramske forme kao popularnog oblika kao što je slučaj s Radakovićevim dramama, a pogotovo Mujičićevoj monodrami *Babina guica* s elementima vodvilja, cabareta i drugih popularnih izvedbenih formi, analizi reprezentacije elemenata popularne kulture (žensko pismo Tene Štivičić) i referenci na istu (*Babina guica*, *Chick lit*, *Dobrodošli u plavi pakao*), „društvu spektakla“ (*Dvije*) te tranzicijskih problema: taktike radničke klase i problem potrošačkog društva u *Amaterima*, odnos vladajuće ideologije i popularne kulture, zatim problematizacija nasilja u popularnom u drami *Chick lit*, taktike otpora s jedne i prilagodbe (post)tranziciji s druge strane (*Dobrodošli u plavi pakao*, *Fragile*), ali i nemogućnost otpora iz dokolice što dovodi do disfunkcionalnih obitelji, parova i dramskih odnosa općenito (*Drama o Mirjani i ovima oko nje*, *Nemreš pobjeć od nedjelje*). Iako se ne može zaključiti da analizirani tekstovi žive kao dio popularne kulture, jasno vidimo u kojoj je mjeri popularna kultura u ovim tekstovima reprezentirana.

„Popularni tekstovi moraju da nude popularna značenja i zadovoljstva – popularna značenja konstruisana su iz odnosa između teksta i svakodnevnog života, a popularna zadovoljstva proističu iz proizvodnje tih značenja među ljudima, iz *moći* da se ona proizvode.“ (isto: 146) Kao dio kazališnog repertoara, antoloških zbirki i nagradnih ceremonija, većina suvremenih hrvatskih dramskih tekstova prikazana je i čitana kao dio dominantne ideologije, nisu postali dijelom svakodnevice, ne stvaraju nova značenja među ljudima, niti moć za njihovu proizvodnju. Istaknuo bih, ipak, dramu *Dobrodošli u plavi pakao* kojoj je, upravo iz tog razloga, posvećeno nešto više mjesta u tekstu, kao dramu ili predstavu koja se svojim žanrom, tematikom, stilom i jezikom nudi široj publici i postaje dijelom glavne popularno-kulturne struje, ili barem kao tekst ili predstava koji u tolikoj mjeri dijalogizira s popularnim, sadrži u sebi reference na popularnu kulturu i reprezentira situacije iz iste. Činjenica da je drama praizvedena u satiričnom kazalištu, pred publikom sačinjenom uglavnom od navijača nogometnog kluba te uz pratnju popularnog pop-rock benda, da uz to, kao što je prikazano u analizi, reprezentira elemente navijačke supkulture (ili čak kontrakulture u ovoj situaciji, kada navijači postaju subverzivni element u borbi protiv tadašnje uprave kluba, ministarstva i predsjednika), zagrebački

---

<sup>25</sup> Bila su to manja kazališta koja su „nosili“ glumci, uz veliku pomoć dekora, scene i kostima. Komadi koji su se davali bili su tzv. *well made plays*, s klasičnim pravilima, duhovitim dijalozima s poantom, bliski konverzacijskoj komediji (npr. Oscara Wildea) sa zabavnim razmatranjima građanskog morala (braka) i miljea. (Schnell, 2008: 79)

kvartovski žargon i tipična mjesta iz svakodnevice radničke i srednje građanske klase iz vremena kada je tekst nastao, potvrđuje nam da se o drami može govoriti u užem kontekstu popularne kulture. Treba ipak biti oprezan pri zaključivanju na temelju ovoga komada koji služi kao dobar primjer za potvrdu postavljene teze, jer predstava nije doživjela mnogo izvedbi, a tekst je u knjizi objavljen tek osam godina nakon praizvedbe (što, doduše, može imati veze s problemima u izdavaštvu, vezanima uz autora ili izdavačku instituciju).

„Kultura svakodnevnog života najbolje se može opisati metaforama borbe, odnosno antagonizma: strategiji je suprotstavljena taktika, buržoaziji proletarijat, hegemonija nailazi na otpor, ideologija se podriva ili izbegava; sili odozgo suprotstavlja se sila odozdo, socijalna disciplina suočava se s neredom“ (isto: 58-59). Ti antagonizmi definirani su zadovoljstvom (*pleasure*) stvaranja vlastitih značenja društvenog iskustva i zadovoljstvom u izbjegavanju društvene discipline bloka moći (*power block*). U popularnoj kulturi, čitanje i kazališno izvođenje također je dio te borbe, a svaka analizirana drama, pokazalo se, sadrži više slojeva i interpretativnih razina i pritom predstavlja mogućnost da zaživi, uz određena čitanja i proizvodnju značenja, kao dio popularne kulture.

## Literatura

### Primarna:

MARTINIĆ, Ivor: *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, rukopis

MUJIČIĆ, Tahir (2008): *Babina guica ili Posljednja video vrpca*, u: *Nauk od žena ili Tropižde doonje*, Zagreb, AGM

RADAKOVIĆ, Borivoj (2002): *Dobrodošli u plavi pakao*, u: *Plavi grad: zagrebačke drame*, Zagreb, Hena.com

RADAKOVIĆ, Borivoj (2010): *Amateri*, Zagreb, V.B.Z.

ŠODAN, Damir (2012): *Chick lit*, u: *Nagrada Marin Držić 2011.*, Zagreb, Disput

ŠTIVIČIĆ, Tena (2008): *Dvije i druge*, Zagreb, Profil International

### Sekundarna:

BENNETT, Tony (2005): *Kultura – znanost reformatora*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga

BOKO, Jasen (2002): *Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu*, u: *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*, Zagreb, Znanje

BRADBY, David et al. (ur.) (1980): *Performance and Politics in popular drama*, London – New York, Cambridge University Press



- CANTOR, Norman F. i WERTHMAN, Michael S. (ur.) (1968): *The History of Popular Culture*, New York, Macmillan
- CAR MIHEC, Adriana (2006): *Mlada hrvatska drama (ogledi)*, Osijek, Matica hrvatska – Ogranak Osijek
- de CERTEAU, Michel (2003): *Invencija svakodnevice*, Zagreb, Naklada MD
- DEBORD, Guy (1999): *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Zagreb, Arkzin
- EASTHOPE, Anthony (1991): *Literary into Cultural Studies*, London – New York, Routledge
- FISKE, John (2001): *Popularna kultura*, Beograd, Clio
- KOLANOVIĆ, Maša (2011): *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb, Naklada Ljevak
- LEDERER, Ana (2004): *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj drami i kazalištu*, Zagreb, Naklada Ljevak
- NASAW, David (2002): *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*, London, Harvard University Press – Cambridge, London
- PAVIS, Patrice (2004): *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus
- PETLEVSKI, Sibila (2007): *Izvođenje i svjedočenje nasilja i Mala forma u „novoj hrvatskoj drami“*, u: *Drama i vrijeme*, Zagreb, Hrvatski centar ITI
- RAFOLT, Leo (2007): *Suvremena hrvatska drama ili o kakvome je to odbrojavanju riječ*, u: *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*, Zagreb, Filozofski fakultet – Zagrebačka slavistička škola
- RAFOLT, Leo (2011): *Priučeni na tumačenje – deset čitanja*, Zagreb, Filozofski fakultet – Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste
- SCHNELL, Ralf (2008): *Leksikon savremene kulture : teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Beograd, Plato
- SENKER, Boris (2001): *Vrijeme dijaloga nasuprot monologu*, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, dio 2: 1941-1995*, Zagreb, Disput

